

الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديموقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـم العالــي و البحـث العلمــي
جامعــة الإخــوة منتــوري
قسنطينـــــــة

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها
فرع : اللغويـــــــات

ديوان "دخـــان اليـــأس" لمبارك جلـواح
دراســـــة أسلوبيـــــة

مذكــرة مقدمة لنيـل شهــادة الماجيستيـــر

إعــــداد الطالبـــة:
ســـلاف بوحـــراثي

إشراف الأستاذ الدكتور:
رابـــــح دوب

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور:.............................. جامعـــــة		**رئيســـــــا**
أ. الدكتور: رابـــــح دوب، جامعـــــة الأمير عبد القادر-قسنطينة........................		**مشرفا ومقررا**
الدكتور: :............................ جامعـــــة		**عضوا مناقشا**
الدكتور: :............................ جامعـــــة		**عضوا مناقشا**

السنـــــة الجامعيـــــة 2006/2005م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

أهدي ثمرة عملي إلى التي أحيت في نفسي جذوة الروح العلمية وغذتها بالصبر والأناة، إلى
رمز الطموح، إلى نبع الحنان
"أمي الحنون"
إلى رمز القوة والكفاح، إلىالذي غرس في نفسي حب العلم ووقف بجانبي في كل كبيرة
وصغيرة "أبي العزيز"

بوحراثي سلاف

شكـــر وتقديـــر

إنه ليسعني أن أسجل أسمى آيات التقدير والاحترام إلى أستاذي الدكتور "رابح دوب" المشرف على إعداد هذه المذكرة لما غمرني به من توجيه ونصح إذ أنه كان يتتبع خطوات هذا البحث خطوة بخطوة حتى استقر على هذه الصورة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر إلى الأساتذة المناقشين اللذين سأستفيد من تقديمهم التوجيهات السديدة التي ساعمل بها.

كما لا يفوتني ان اتوجه بشكري إلى أسرة كلية الآداب واللغة العربية بجامعة منتوري قسنطينة.

وأتوجه بشكري إلى كل من ساعدني ووقف بجانبي.

بوحراثي سلاف

قائمة الرموز المستعملة في المذكرة

الفصل	الرمز	معناه
الفصل الأول	ص (C)	صامت
	ح (V)	صائت
	(ص ح) أو (CV)	مقطع قصير
	(ص ح ح) أو (CVV)	مقطع طويل مفتوح
	(ص ح ص) أو (CVC)	مقطع طويل مغلق
	(ص ح ح ص) أو (CVVC)	مقطع زائد الطول
	(ص ح ص ص)	مقطع زائد الطول
	ت	تركيب
	ف	فعل
	فا	فاعل
	مفع	مفعول به
	عا	عاطف
	جا.مج	جار ومجرور
	م	مبتدأ
	خ	خبر
	م.إليه	مضاف إليه
	ج.ف	جملة فعلية
	ج.إ	جملة إسمية
خبر	(...)	حذف

ملاحظـــــــة:

نجد الرمز (109) أو أي رقم آخر بجانب الأبيات الشعرية وهو يشير إلى رقم الصحفة في الديوان.

مقدمـــــة.

إن المتصفح لفهارس المكتبات العربية يلاحظ بكل وضوح نقص الدراسات التي تتناول الأدب العربي في المغرب الكبير ولا سيما الأدب العربي في الجزائر وخاصة "الشعر"، فيدرك أن إنتاج الأدباء مازال مادة خاما، باستثناء بعض الدراسات التي اهتم أصحابها ببعض الشعراء وأهمل البعض الآخر، وأصبح الكثير منهم في طي النسيان نتيجة ظروف مختلفة قد تكون سياسية أو اجتماعية، لذلك يجب أن نعود إلى ماضي أمتنا ونبحث عما يوشح غدها بالرفعة ويحفز فينا النهوض إلى صناعة تاريخها.

ومن هذا المنطلق أصبح من الضروري نفض الغبار عن دواوين الشعراء وإعادة تقديمهم للأجيال، خاصة إذا تعلق الأمر بالشاعر الجزائري "مبارك جلواح" (1908-1943)، الذي عاش منبوذا في حياته ولما مات صار منسيا في آثاره، فكيف ينسى هذا الشاعر الجزائري الذي يعد رائدا للاتجاه الرومانسي في الجزائر، وهو أول من تعامل مع الموت وتأمله طويلا لأنه رآه لغزا محيرا ينطوي على أسرار عجيبة، فديوانه مازال مادة خاما للعديد من الدراسات خاصة المناهج الحديثة التي تتيح فهما أكثر وضوحا لخصائص النص الأدبي، ولهذا السبب إخترت الدراسة الأسلوبية وهي من الاختصاصات الحديثة التي تفرعت عن اللسانيات، وهي تهتم بدراسة النص الأدبي وتحليله للوقوف على خصائصه ومميزاته. ومن هنا وسم عنوان البحث بـــ : **ديــوان "دخـــان اليـــأس" لمبـــارك جلـــواح دراســـة أسلوبيـــة.**

وقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات المكونة للبنية اللغوية للنصوص الشعرية في ديوان "دخان اليأس"، ولأن من غايات هذه الدراسة الأسلوبية التركيز على تحليل السمات الأسلوبية البارزة ضمن النسيج الدلالي، وكشف مواطن التميز والتفرد لدى الشاعر وذلك بالاعتماد على النص الشعري في حد ذاته مما جعل البحث أكثر اتساعا من جهة وأكثر صعوبة من جهة أخرى، حيث تتداخل مستويات الدراسة (الصوتية والصرفية والتركيبية) مع المستوى الدلالي، فلم يغفل البحث الإشارة إلى الجوانب الدلالية أثناء تناول الصوت والصرف والنحو.

وبهذا يرمي البحث إلى وصف نظام اللغة العربية باعتماد النصوص الشعرية لنبين أسرارها ومظاهر استعمالها، ويكشف عن مدى تصرف الشاعر فيها دون تجاوز الخروج عن قواعدها، والأثر الذي يتركه فيها، والخصائص التي تتميز بها في شعره، وقد تنوعت

مصادر المذكرة ومراجعها بتنوع فصولها، فمنها الصوتية، والمورفولوجية، والنحوية، والأسلوبية، واللسانية، والدلالية، والبلاغية... وغيرها.

ومع تنوع المصادر والمراجع، تنوعت الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث فأولاها تلك التي تعلقت بقلة الدراسات حول مبارك جلواح، فعلى الرغم من أن بعض الدراسات الأكاديمية التي تناولت بالدراسة شعراء الجزائر في نفس الفترة التي عاش فيها جلواح فإنها أغفلته مثل دراسة "صالح خرفي" في كتابه "الشعر الجزائري الحديث"، أما "محمد ناصر" في كتابه "الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية" فإنه أشار إليه إشارات سطحية فقط.

أما "عبد الله الركيبي" فقدم دراسة رائدة في كتابه "الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار" وهي أول دراسة شاملة لهذا الشاعر، وهي تعد المرجع الأساسي لكل من يهتم بدراسة جلواح.

تحدث الركيبي عن حياة جلواح وسيرته بالرغم من نقص المعلومات عنه، وتحدث أيضا عن موضوع الحب وكيف تعامل معه الشاعر فهو شاعر تمرد على واقعه، كما تحدث عن الطبيعة شأنه شأن الرومانسيين وكذلك تحدث عن عروبته وكيف برزت من خلال شعره.

وقدم الركيبي خاصية أساسية امتاز بها الشاعر عن معاصرية هي اهتمامه بالموت والزمن، وذكر بعض الخصائص الفنية كالموسيقى والصور المختلفة التي برزت في شعره لأنه احتك بالثقافة الغربية وتأثر بشعراء المهجر وجماعة أبوللو. ومن أهم النتائج التي توصل إليها الركيبي أن الشاعر جلواح يمثل الريادة في الاتجاه الرومانسي في الجزائر وأنه شاعر الحب والتمرد.

وتضاف إلى هذه الدراسة دراسة أخرى أكثر أهمية وهي التي قام بها الأستاذ "رابح دوب" والموسومة بـــ : "مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد"، وهي عبارة عن رسالة ماجستير أنجزت بالقاهرة عام 1988 م، قدم فيها دراسة مضمونية حيث أحصى مفردات المعجم المتميزة ورتب من ذلك أربع دوائر مضمونية هي : دائرة الغربة، دائرة الحب، دائرة الأسى، ودائرة الموت، بالإضافة إلى الدراسة الفنية التي شملت الصورة والموسيقى وبنية القصيدة، فكانت نتيجة ذلك : أنه على الرغم من انتماء الشاعر التقليدي فإن في داخله كان يظهر التمرد بوضوح وقد انعكس على أدواته الفنية.

أما الملحق الذي رافق هذه الدراسة القيمة كان مرتبا حسب الأوزان والقوافي لأن الشاعر لم يراعي التاريخ في كتابة قصائده، وبذلك يرجع الفضل الكبير للأستاذ "رابح دوب" في جمعها وترتيبها ونشرها كاملة للمرة الأولى حيث بلغت اثنتين وستين قصيدة ومقطوعة واحدة. أما الصعوبات الأخرى التي اعترضت سبيل البحث فتمثلت في ندرة المراجع القديمة والحديثة، وخاصة التطبيقية منها، وصعوبة الحصول على المتوفر منها في مكتباتنا الجاميعة.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أتخذ المنهج الأسلوبي الوصفي والتحليلي الذي يعتمد على المستويات اللغوية (الصوتية، الصرفية، النحوية والدلالية) وذلك انطلاقا من أصغر جزء في الوحدة اللغوية إلى دراسة التركيب ثم دلالته الأسلوبية، إذ اعتمدت على وصف الظاهرة الأسلوبية وتحليل عناصرها بالاعتماد على السياق الواردة فيه.

وقد استعنت بالمنهج الإحصائي لتحديد الظاهرة الأسلوبية وأنماطها، وتحديد نسبة تواترها في النصوص الشعرية مما ساعدني على ملاحظة الفوارق والموازنة بينها، كما استعنت بالتشجير لإبانة مكونات التراكيب النحوية.

ولم اكتف في نماذج التحليل بإيراد بيت شعري مستقل بل أضفت إليه سابقة أو لاحقة لدعم ما وراء الشاهد وإيضاح غرضه. وقد نزعت في هذا البحث إلى التطبيق أكثر من التنظير، ومع هذا كان لا بد من أن أشير إلى بعض المقدمات النظرية لأهميتها وضرورتها، وذلك في بداية كل فصل أو مبحث من مباحثه.

أما خطة البحث التفصيلية، فجاءت مقسمة حسب مستويات الدراسة الأسلوبية في "دخان اليأس" والتي ضمت البنيات الصوتية، فالبنيات الصرفية والتركيبية، ثم البنيات الدلالية، فكان محتوى المذكرة مكونا من ثلاثة فصول تسبقها مقدمة ومدخل وتعقبها خاتمة.

المدخل :الأسلوب والأسلوبية.

وتناولت فيه مفهوم الأسلوب في الدرس العربي والغربي، ثم وقفت عند مفهوم الأسلوبية وأهم اتجاهاتها.

الفصل الأول: البنية الصوتية ومظاهرها الأسلوبية.

بدأت هذا الفصل بمدخل نظري قصير حول الأصوات وصيفاتها وأنواعها، ثم تناولت فيه الأصوات المكررة وعلاقاتها بالمعاني، لأتناول بعد ذلك أهم المقاطع الصوتية

في ديوان "دخان اليأس" وعلاقاتها بالمعاني من خلال التشريح المقطعي لمجموعة من الأبيات الشعرية المختارة، كما درست موسيقى الأصوات المحصورة في الألفاظ، ثم الموسيقى الخارجية بالتركيز على البحور والأوزان ونسبة شيوعها وخصائصها الموسيقية، وكذلك القافية والروي وموسيقى المقاطع.

الفصل الثاني: البنية الصرفية والبنية التركيبية ووظائفها التعبيرية.

بدأت هذا الفصل بمدخل وجيز جدا عن علم الصرف وعلاقته بالدراسة الأسلوبية، ثم قسمت الفصل إلى مبحثين كبيرين، فوقفت في المبحث الأول عند البنية الصرفية للأفعال المبثوثة في الديوان ثم تصنيفها، لأركز بعد ذلك على وظائف الأسماء البارزة. أما المبحث الثاني فدرست فيه بنية التراكيب الفعلية والاسمية بمختلف أنماطها ووقفت بعد ذلك عند التقديم والتأخير، ثم درست الجملة الطلبية وخصائصها، ودلالتها الأسلوبية، لأختتم الفصل بالجملة الشرطية وأنماطها الشائعة في ديوان "دخان اليأس".

الفصل الثالث : البنية الدلالية في "دخان اليأس" ومظاهرها الأسلوبية.

لقد أشرت إلى أن قضايا الدلالة في ديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح قد توزعت بين المستويات السابقة، فوقفت في هذا الفصل عند قضايا أخرى كالحقول الدلالية التي أحسبها تخدم دلالة النصوص الشعرية التي تختلف باختلاف سياقاتها الواردة فيها، فاعتمدت على إحصاء كل الألفاظ الدالة وصنفتها وفق الحقل المناسب، فشملت الإنسان وحياته الاجتماعية، الطبيعة، الحيوان، الزمان والمكان.

الخاتمـــــــة:

قد خصصتها لمحاولة جمع النتائج المحصل عليها في كل مستوى من مستويات الدراسة الأسلوبية.

وأخيرا يبقى أملي كبيرا في أن أكون قد وفقت إلى دراسة سليمة لديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح، فأنا لم أدرس كل شيء يتعلق به وإنما حاولت فهمه، وإني لأرجو أن يكون لهذا البحث ما بعده من دراسات تتدارك ما فيه من نقص، وتفتح له مجالات أخرى في الاستقراء والتحليل.

المدخــــل

مدخل إلى الأسلوب والأسلوبية

أولا- الأسلـــــوب :

لا بد –أولا- من أن نقر بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب. فهذا المفهوم شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية يختلف تحديده من حقبة زمنية إلى أخرى، ومن وجهة نظر إلى أخرى، وكذلك لأن دلالة الألفاظ تتشكل مع الظروف التاريخية والتحولات الثقافية.

ولعل من المفيد قبل الخوض في تحديدات كلمة (أسلوب) عند الغربيين أن نشير إليها عند العرب القدماء الذين تواصلت جهودهم وآراءهم النقدية والبلاغية منذ مجيء "الجاحظ" (ت255هــ) وصولا إلى "عبد القاهر الجرجاني" (ت471هــ)، والذي يعد أول من استعمل كلمة (أسلوب) استعمالا دقيقا في حديثه عن الاحتذاء حيث قال: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضا أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله"[1].ثم ذكر "الجرجاني" عدة أمثلة عن الاحتذاء كاحتذاء البعيث لقول الفرزدق :

أترجو ربيع أن تجيء صغارها   بخير وقد أعيا ربيعا كبارهـــا

قال البعيث :

أترجو كليب أن يجيء حديثها   بخير وقد أعيا كلبيا قديمهـــا[2]

نلاحظ من خلال هذا القول ما يلي :

* يركز "الجرجاني" على الاحتذاء الذي يعد ضربا من الأسلوب أي من النظم.
* يتحدث "الجرجاني" عن الأسلوب كمصطلح من خلال العرض التطبيقي للاحتذاء.
* أشار الجرجاني إلى بروز شخصية المبدع في مقابل خفاء شخصية المحتذي، فتغلب شخصية المبدع المبتكر على المؤلف الثاني لأنه يعتمد على خصوصية الأول.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وقدم له ياسين الأيوبي، المكتبة العص:رية، بيروت، (1422 هـ- 2002 م)، ص: 428.
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 28.

* أدخل "الفرزدق" المعنى في حيز أسلوبه المتميز لكن البعيث "المحتذي لأسلوب الفرزدق ضاع عمله لأنه اعتمد على ملامح غيره.

ولا يمكن في هذا البحث الذي يركز على الدراسة التطبيقية أن نلم بجميع أشتات نظرية "النظم" ولا أن نحيط بمفهوم الأسلوب في "دلائل الإعجاز" لأنه غني بجوانب كثيرة تحتاج إلى دراسة أوسع. وأعطى "الزمخشري" (ت 538هـ) لكلمة (أسلوب) مفاهيم لغوية عديدة، منها قوله في مادة (سلب) : "سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل"[1]، وتجاوز الأسلوب العنصر اللفظي فشمل الفن الأدبي وهذا في قوله : "وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة"[2].

أما "ابن منظور" (ت 711هـ) فوضع للأسلوب مفاهيم لغوية أخرى تختلف باختلاف السياقات الواردة فيها، وتجاوز ذلك بإعطائه مفهوما اصطلاحيا للأسلوب، وهذا في قوله في مادة (سلب): "سلب الشيء يسلبه سلبا...، والاستلاب الاختلاس...، وانسلبت الناقة إذا أسرعت في سيرها... ويقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب بالضم الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه..."[3].

ومن خلال هذا المفهوم الذي أعطاه "ابن منظور" للأسلوب، نستطيع أن نميز مفهوما لغويا يتلخص في (السطر من النخيل والطريق الممتد)، ومفهوما آخر فنيا يقابل معنى (الفن والمذهب والسلوك)، وربما يتقارب المعنيان أكثر إذا اعددنا مهمة غرس النخيل وتنظيم سطوره فنا، والمذهب هو الطريق المعنوي، وهنا يتضح وجه المناسبة بين المفهومين اللغوي والاصطلاحي لكلمة (أسلوب). ويرجع أدق تحديد "للأسلوب" –على تأخره- إلى "ابن خلدون" (ت808هـ)، والذي يعده سلوك لأهل الصناعة (الشعر)، بمعنى المنوال أو القالب فيقول في مقدمته:"ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم واعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه..."[4] ، ثم يرجعه إلى صورة ذهنية للتراكيب فيقول : "وإنما يرجع

---

(1) الزمخشري : أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، وعرف به أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ت ط)، مادة (سلب).

(2) الزمخشري : أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، وعرف به أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د ت ط)، مادة (سلب).

(3) ابن منظور : لسان العرب، المطبعة الكبرى ببولاق، مصر، ج1، (1300هـ)، مادة (سلب)، ص: 455-456.

(4) ابن خلدون، المقدمة، ضبط وشرح وتقديم محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت (1425هـ-2005م)، ص: 522.

إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصورها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

فالأسلوب عند "ابن خلدون" مكتسب من الملكة اللغوية التي يحوزها الأديب، فهو يجمع بين الأسلوب واللغة أو الكفاءة اللغوية كما يسميها تشومسكي.

هذا عن بعض المفاهيم التي وضعها العرب القدماء لكلمة أسلوب، والتي تبدو صلتها ضعيفة بأصل مادتها (سلب)، ومن هنا يمكن القول إن كلمة (أسلوب) في اللغة العربية ليست لها أية صلة بكلمة (أسلوب) في اللغات الأوروبية، والتي يرتبط معناها بالأصل اللاتيني حيث قدمت إليه من الكلمة "stilus" وتعني "ريشة"، وفي الإغريقية "stilos" وتعني "عمودا"[2]. ثم انتقل مفهومها إلى معان أخرى تتعلق بطبيعة الكتابة اليدوية للمخطوطات.

وقسم الأسلوب في العصور الوسطى إلى مراتب ترتبط بطبيعة المتكلمين، فقيل الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي الرفيع، ويتوازى هذا التقسيم مع الأعمال الرئيسية لفرجيل (l'emiede, les bucoligues, les geogigues)[3].

أي: (الإنياذة، الرعائيات والزراعيات). وإن كان هذا التقسيم يعتمد الوضع الاجتماعي لكل طبقة، فمصطلح الأسلوب لم يدخل اللغات الأوروبية الحديثة إلا في أوائل القرن التاسع عشر، فقد استخدم في النقد الألماني في معجم Grimm وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية عام 1846، ودخل القاموس الفرنسي كمصطلح أيضا عام 1872[4].

وتكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم "الكونت دي بوفون" " conte de buffon" (1707-1788) للأسلوب، والذي ذكره في محاضراته عام 1753م، حيث ربط الأسلوب بسمة الشخصية فقال : "...وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه"[5].

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص: 522.

[2] هو ومونتين : (الأسلوب والأسلوبية) ترجمة : د/عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة الفيصل:ل، عدد 103 رجب 1406هـ، 10 آذار(مارس) نيسان (أفريل) 1986، ص: 41.

[3] هنرش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص: 55.

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المص:رية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص: 73.

[5] بيبرجيرو : الأسلوب والأسلوبية ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص: 22، ص:لاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 74.

إن الأسلوب عند "بوفون" بصمة شخصية فلا يمكن أخذه من صاحبه، فلا يمكن نقله لأن ذلك تشويه لملامح الكاتب، فبساطة جملة "بوفون" تحمل الكثير من الدلالات فهو يربط التعبير الأسلوبي بكل أنواع النشاط الإبداعي للشخص فقد "حاول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص"[(1)].

والأسلوب عند "بيرجيرو" "pierre guiraud" طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ولجنس من الأجناس ولعصر من العصور[(2)]. وفي موضع آخر يقول : "الأسلوب هو الطريقة للتعبير بوساطة اللغة[(3)]، فهو يربط بين الأسلوب وبين طريقة تفكير صاحبه.

أما الأسلوب "عند شارل بالي" "ch.bally" (1865-1947) : "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[(4)]. ركز بالي على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة التعبيرية والتوصيل، واللغة عنده تعكس الجانب العملي في الحياة (أي علاقة الفكر بالحياة عبر اللغة). وبهذا حدثت في مجال الأسلوب ثورة قامت في وجه البلاغة القديمة وقواعدها المعممة الجافة نتيجة ظهور الرومنطقية التي تؤمن بعبقرية الفرد والتجربة الذاتية الفريدة ومن خلالها أعتبر الأسلوب فردا.

ويقوم التفكير الأسلوبي على ثلاث ركائز:(المخاطب والمخاطب والخطاب) وهذا الثلاثي وثيق الصلة بنظرية (الإبلاغ) في تعريف الحدث اللساني، وأصول هذه النظرية مستمدة من نظرية (الإخبار) كما ضبطها كل من "شانون" (channon) ووافار (weaver).

وعلى أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحددت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا (choice) استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات Responses التي تصدر عن القارئ

---

(1) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاص:رة والتراث، 1998، ص: 154.
(2) بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص: 05.
(3) بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية، ص:06
(4) صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 15.

بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية، واستندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس.

بيد أن ثمة وجهات نظر في الأسلوب استندت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه، ويشمل هذا الاستناد إلى الأسلوب بوصفه انزياحا Déviation أو إضافة Addition أو تضمنا Connotation. ويعد هذا الخلاف النظري حول تعريف الأسلوب تكاملا في وجهات النظر، ومهما كان تعريفه فإن القاسم المشترك بين مختلف الآراء هو اعتباره استعمالا خاصا للغة، وذلك باستخدام عدد من الإمكانات، ويبقى الأسلوب الطريقة المستعملة في خلق الأفكار وإبرازها في صورتها المناسبة.

ثانيـــــا - الأسلوبية ومناهجها:

الأسلوبية هي:"الدراسة العلمية للأسلوب" [1] أو هي "علم الأسلوب" البديل العربي لما يقال في اللغة الفرنسية "science de style"، ويعود الفضل في انبعاثها إلى "شارل بالي"، الذي أتت على ما سنه أطوارا من الشك والنقد، إلى أن بارك الألماني "ستيفن أولمان" "stephen ulmann" استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا حيث قال : "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[2].

وبهذا اقتحمت الأسلوبية ميدان النقد الأدبي بثقة أكيدة تهدف إلى:"دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية"[3] أي: هي الدراسة العلمية للخطاب الأدبي من أجل إبراز العلاقات القائمة بين مكونات لغته التي تميزه عن غيره.

الاتجاهـــــات الأسلوبيـــــة:

1. الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية (la stylistique de l’expression)، (stylistique descriptive la):

رائد هذا المنهج الأسلوبي هو "شارل بالي" "charles bally" الذي ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة، فالأسلوبية عنده تعني البحث عن القيمة التأثيرية

---

(1) Le petit Larousse illustré, Larousse, paris, 1995, p 966.

(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982، ص: 24.

(3) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص: 239.

لعناصر اللغة المنظمة ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري، ولهذا فالأسلوبية عنده هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي لتعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[1].

ولقد أفاد "بالي" بعمله البحث الأسلوبي المعاصر ومازالت نظريته تجد صدى في أعمال المعاصرين فهو يميز بين وظيفتين أساسيتين في اللغة:

1. اللغة تعبر عن أفكارنا وعن كل ما يصدر عنا من ملاحظات وأوصاف للعالم الخارجي.
2. للغة وظيفة عاطفية وهي التعبير بالكلام عن أحاسيسنا وميولنا من إعجاب واشمئزاز، فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا موضوعيا[2].

ولم يغفل "بالي" في نظريته البعد الاجتماعي في اللغة، فالعبارة توجه إلى مخاطب تربطنا به روابط اجتماعية. ويرى "بالي" أن تأثير اللغة في السامع يكون على ضربين :

أ- مفعول طبيعي (Effets naturels):

أن تولد الكلمة في أنفسنا –زيادة على معناها المعجمي- إنطباعا يتولد مباشرة من شكلها ومن الأصوات المؤلفة منها ومن دلالتها.

فيعترف "بالي" بتعبيرية الكلمة وهذا الأمر خالف به أستاذه "دي سوسير" الذي قال باعتباطية اللغة أي أن الدوال لا تحمل في ذاتها شحنة معنوية أو رمزية بل تكسب مدلولها عند تركيب المتكلمين لها وضمها إلى إخوتها واكسابها معنى مصطلحا عليه. ويكون المفعول الطبيعي عند "بالي" صوتيا، معنى ذلك أن خصائص الحروف التي تتكون منها الكلمة في مخرجها وصيفاتها تعين على إدراك المعنى وإبرازه، فمثلا نجد حرف (الراء) يعبر عن تكرير الفعل (le roulement)، وحروف الصفير تعبر عن النفس (le souffle)، فهذه الظاهرة التي تقوم بين الأصوات في الكلمة ودلالتها تجد لها صدى عند العرب القدامى.

---

(1) صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 17

(2) الهادي جلطاوي : مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا)،عيون، الدار البيضاء، ط2، 1992، ص: 45.

ب - المفعول الإيحائي (effet parévocation):

هو ما توحيه الكلمة من معاني، فزيادة على المعنى المعجمي والمفعول الطبيعي للكلمة فهي توحيلنا على الطبقة الاجتماعية التي تتردد فيها، فهي تعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خالصا.

"فبالي" هو أول من تكلم عن المؤثرات الأسلوبية (les effets de style) وذلك عندما رأى في دلالة الكلمة مستويين :

1. *مستوى التعبير (l'expression):* وهو أول وظيفة للغة وتتمثل في الدلالة على الأشياء، وسمي هذا بعده "بالمعنى اللغوي" (Dénotation)[1].
2. *مستوى التعبيرية (l'expressivité):* وسميت بعده (Connotation) ويسميها جاكبسون (facteur secondaires): المعاني الحافة، هي أن تحمل الكلمة زيادة على معناها المعجمي معان ثانية وتأثيرا في السامع يكون طبيعيا مباشرا أو إيحائيا غير مباشر.

ويتضح أن أسلوبية "بالي تبنى على المبادئ الرئيسية التالية:

أ- امتياز اللغة المحكية عن اللغة المكتوبة، وهي تعد الأساس والمنطلق.

ب- التركيز على الشحنة العاطفية في التعبير.

ج- ترابط الأحداث اللغوية.

ومن المنتسبين إلى مدرسة "بالي" نجد "كريسو" (Cressot) و"ماروزو" (J.Marouzeau) عنيا بالأسلوب الفردي ولا سيما بأسلوب الأدباء وميز بين اللغة والأسلوب، فاللغة هي جملة وسائل التعبير المتوفرة لعموم الناطقين باللغة، أما الأسلوب هو ما يختاره المتلفظ من تلك الوسائل الكامنة في اللغة للتعبير عن رأي أو إحساس[2].

ويعترف "ماروزو" أن طريقته في تحليل وسائل التعبير هي اختباريه وصفية غير صالحة لإبراز خصائص الأسلوب، فهو يمهد السبيل إلى نظرية لا تنطلق مثلما فعل من لغة المجموعة بل تنطلق من لغة الفرد المتكلم أو الكاتب ودراسة كيفية تعبيره وتبريرها بالظروف المحيطة بها والمؤثرة فيها.

---

(1) الهادي جلطاوي : مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا)، ص: 56

(2) الهادي جلطاوي : مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا)، ص: 60.

2- الأسلوبيـــــة الفرديـــــة :

وتعرف (بأسلوبية الكاتب) وبــ(الأسلوبية التكوينية) (stylistique génétique)، وهذا الاتجاه الأسلوبي على اختلاف الاصطلاحات التي تتناوله، يمثل ردة فعل مضادة "للأسلوبية التعبيرية" –الاتجاه السابق- فتولد على يد الألماني "ليوسبيتزر" (leospitzer) (1887-1960) منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الانطباعية، فكل قواعده العلمية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي"[1].

وقد استندت الأسلوبية الفردية في ظهورها إلى المفهوم الوضعي الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت اللغة تدرس في ظله من حيث تطورها التاريخي، ومتابعة ورصد كل التحولات التي تطرأ عليها رصدا علميا، ويعد "كارل فوسلير" (k.vossler) –وهو من رواد المدرسة المثالية الألمانية- عاملا مساهما بفضل بحوثه المقدمة في تكوين الأسلوبية الفردية وقد نبه في أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي لعصر ما فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص، وقد سعى "فوسلير" من خلال كتابه (علم الجمال) إلى ربط الإنسان واللغة بعلاقة مثالية، وإلى تأويل هذه المثالية على نحو يصبح فيه الإنسان المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية[2]. فهو الذي نما هنا الاتجاه من خلال التنظير والتطبيق. فيعتمد على عدة مراحل في تحليل النصوص الأدبية تتمثل في:

1. الانطلاق من سطح العمل الفني نحو مركزه الحيوي الداخلي (interne centre vital) أي الانتباه إلى الجزئيات الموجودة على السطح الظاهر لكل أثر أي الأفكار التي يعبر عنها الكاتب.
2. جمع تلك الجزئيات ومحاولة ربطها بالمحركات والدوافع الإبداعية.
3. النظر في النص من جوانب وزوايا أخرى للتأكد من "الشكل الداخلي" الذي أقامه الكاتب ليعبر عن وحدة النص.

---

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص: 21.
(2) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا، ص: 90.

4. معرفة روح الكاتب تكون معرفة حدسية، وحصول هذا الإحساس في الناقد يتطلب ثقافة ويقظة مستمرة مع التفرع إلى محاولة إدراك كليات الحياة الكامنة في الفن والكلام.

وقد عرفت المنهجية التي سلكها سبيتزر بنظرية أو طريقة "السياج الفيلولوجي"، ويبقى له الفضل الكبير على المناهج الأسلوبية من بعده، وخاصة في مجال توثيق الصلة بين اللغة والأدب، حيث أهملت الدراسة اللغوية مع بالي الإنتاج الأدبي وركزت على الكلام المنطوق العادي أما "سبيترز" فيعتبر الإنتاج الأدبي الفني نمطا ممتازا من الاستعمال اللغوي فركز الدراسة اللغوي عليه، هذا الأمر الذي بقي متبعا في الدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية حيث تعتمد على مادة النص دون أن تفرض عليه منطلقات نفسية أو اجتماعية مسبقة.

3- الأسلوبيـــة البنيويـــــة (stylistique structurale):

البنيوية أو الهيكلية منهج من مناهج البحث والدراسة، تولد عن علم اللسان وسريعا ما اعتمدته العلوم الإنسانية والنقدية ولا سيما الدراسة التاريخية والنفسية والاجتماعية وهي طريقة جديدة في مباشرة النص الأدبي تسعى إلى إبراز خصائصه البنيوية بصورة علمية موضوعية وهي تعد اليوم من أهم المناهج الأسلوبية[1]. والبنيوية امتدادا متطورا لمذهب "بالي" في الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعد امتدادا لآراء "دي سوسير" الشهيرة التي قامت على التفرقة بين اللغة (langue) والكلام (parole)، وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه لوجود فرق بين "دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص"[2].

وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية، "فشومسكي" يدعو إلى التفرقة بين (الكفاءة والأداء) (compétence performance) اللذين ظهرا لأول مرة في مؤلفه:(مظاهر النظرية التركيبية) عام 1965 فميز بين الكفاءة" التي تتمثل في المعرفة اللغوية الباطنية للفرد، أي مجموعة القواعد التي يتعلمها، و"الأداء" وهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية[3].

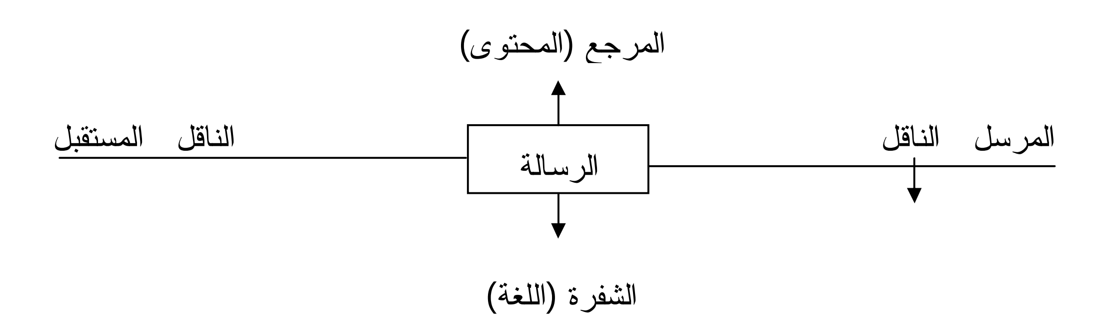
---

(1) الهادي جلطاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ص: : 68.
(2) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاص:رة والتراث، ص:: 33.
(3) أحمد مومن : اللسانيات النشأة والتطور ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ط2، 2005،ص: 210.

وقد ركز "رومان جاكوبسون" (R.jakobsson) في تحليله على الثنائية (رمز-رسالة)، (code-message)، وهو يعتقد أن "الرسالة" هي التجسيد الفعلي لهذه الثنائية، وهذا لا يعني إهماله للجزء الثاني (الرمز)، وساهم "جاكبسون" في توجيه العمل البنيوي، فهو الذي حدد –انطلاقا من نظرية الإبلاغ- مهمة الكلام البشري الإخبارية وهي تقوم على عدة عناصر تتعلق بوظائف مختلفة وتتمثل في :

1. الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثيرية وتتعلق بالمرسل.
2. الوظيفة الإفهامية أو الندائية تتعلق بالمرسل إليه أو المخاطب.
3. الوظيفة الشعرية وتتعلق بالرسالة.
4. الوظيفة الإنتباهية أو الاتصالية وتتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة.
5. الوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الإحالية وتتعلق بسياق الرسالة اللغوية.
6. الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية وتتعلق بالعلاقات اللغوية[1].

فكل عملية لغوية لا تتم إلا من خلال أطراف هي: الباث أو المرسل والمرسل إليه أو المتلقي والرسالة أو الخطاب وعملية البث (وهي عملية تركيب الرموز، وعملية التلقي)، وهي عملية مشتركة بين الباث والمتقبل، وذلك عبر قناة معينة. لذلك تصور "جاكبسون" خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها "الرسالة" بين المرسل المتكلم أو المؤلف، والمستقبل[1] (السامع أو القارئ) وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالي :



(1) محمد غزام : التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994، ص: 143.
(1) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاص:رة والتراث، ص: 34

فكل اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر[1].

وقدم "جاكبسون" دراسته الموسومة بـــ (قواعد الشعر وشعر القواعد) (Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire)، وهو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق[2].

ولقد طرحت المدرسة البنيوية مبادئها تلك في صورة تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية مثل التحليل الذي قدمه "ليفي شتراوس" "levi strauss" ورومان جاكبسون لقصيدة "القطط" "لشارل بودلير" سنة 1962[3]. وترجمت هذه الدراسة إلى عدة لغات، حيث كان التركيز فيها على (بناء لغة الشعر)، لذا نجد "جاكبسون" يركز على (الوظيفة الإنشائية) (la fonction poétique) وهي الوظيفة التي تعتمد على (الرسالة) ذاتها أي على مادتها اللغوية التي تمثل شكل النص، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الشعر، لذلك ارتبطت البنيوية بالنص الشعري خاصة، وأصبح –عندها- الشكل المفضل، وإبراز وظيفته الإنشائية هو إبراز أدبيته.

وبهذا تكون الأسلوبية منهجا، بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات التي تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر لمعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم، فإن الأسلوبية تكشف عن البنى المتميزة للغة في النص الشعري، ومن هنا، فإن المنهج الأسلوبي سيتيح لنا إمكانية التعرف على أسلوب النص الشعري في ديوان "دخان اليأس" للشاعر مبارك جلواح، وذلك بإتباع مستويات التحليل الأسلوبي والتي تشمل:

ولا- الجانـــب الشكلـــي:

ويركز هذا الجانب على هندسة القصيدة، وذلك بإبراز الوظيفة الصوتية لمختلف الأصوات، ودور المقاطع الصوتية في تلوين النصوص الشعرية بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار، والتجانس والإيقاع، ودراسة توزيع الأوزان والقوافي. ويركز

---

(1) محمد عزام: التحليل الالسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994، ص: 143.
(2) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاص:رة والتراث، ص: 34.
(3) سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحص:ائية، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، (1412هـ، 1992م)، ص: 51.

هذا الجانب أيضا على دراسة التراكيب من حيث نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية، فيلاحظ الصيغة الغالبة ونوع الأفعال المستخدمة...الخ.

ثانيـا - الجانـب الدلالـــي:

ويتولد من العناصر السابقة (الصوتية، الصرفية والتركيبية) فلا يمكن تصور دلالة دون صوت أو نظام نحوي محدد. ويهتم هذا الجانب بدراسة المعنى من خلال دراسة الألفاظ الدالة والسياقات الواردة فيها.

الفصـــــــل الأول

البنية الصوتية ومظاهرها الأسلوبية

أولا : الأصــوات المفــردة
ثانيا : المقاطع الصوتيــة
ثالثا : الموسيقى الخارجية

البنية الصوتية ومظاهرها الأسلوبية

مدخل إلى الدرس الصوتي

يعد المبحث الصوتي أخص مبحث في تناول الجانب اللغوي والأسلوبي في أي نص أدبي، ولأنه أصل بناء المستويات اللغوية والأسلوبية الأخرى، صرفية، وتركيبية ودلالية.

"فالنظام الصوتي يتعلق بطبيعة الأصوات ومخارجها وصيفاتها وتداخلها إلى غير ذلك، والنظام القواعدي يتعلق ببنية الكلمات في اللغة وتحويلها واشتقاقها وميلها وإبدالها وعلاقة المفردات ببعضها، ونظام البنية الدلالية لمعجم مفردات اللغة يتعلق بدلالة الألفاظ على المعاني، أصلها وتطورها ثم أن كل هذه المستويات تشكل نظاما عاما واحدا وهو النظام اللغوي"[1].

وانطلاقا من هذا –القول- فإن الأصوات تشكل بلا ريب المظهر المادي للغة التي تقوم عليها الدراسات المتعلقة بالمباني الصرفية وظواهرها ولأن الدلالة تتحقق من معاني المفردات داخل هذا التركيب مع وسائط لغوية يقتضيها المقام والسياق يجعل الدراسة الصوتية أساس كل درس لغوي حديث، "فالأصوات اللغوية في داخل الكلمات إذا رموز لغوية صوتية ذات دلالات"[2].

ولعله من البديهي التذكير بأن علاقة الصوت بالمعنى قضية قديمة حديثة، اهتم بها علماؤنا القدماء، فمنذ عصر "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت175هـ) الذي صنف الأصوات وفق مخارجها في معجمه "العين" انطلاقا من الجوف إلى الشفتين، مرورا بتلميذه سيبوية

(ت 180 هـ) الذي عرض إلى مسائل الأصوات في "الكتاب"، وصولا إلى "ابن جني" الذي أوضح معالمها قائلا : "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع... وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها"[3]. ومهما تعددت الآراء بالتأييد أو الرفض، فإن علاقة الأصوات بالمعاني أصبحت مجالا للتطبيقات الصوتية في الدراسات اللغوية الحديثة المختلفة، وإن كانت

---

(1) أحمد شامية: خصائص العربية والإعجاز القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1995، ص:45.

(2) تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط 1421هـ- 2001، ص : 116

(3) ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ج2، ص 157

عملية ربط الدال بالمدلول عملية صعبة لأنها تقوم أساسا على التفاعل مع القوالب الصوتية المختلفة في سياقات معينة، لكن تبقى هذه الدراسات شيقة خاصة مع اللغة العربية التي تمتلك الخصائص الصوتية المتنوعة. ويتم تناول النواحي الصوتية على مستويين :

1- علم الأصوات الفونيتيكي (phonétique)

2- علم الأصوات الفونولوجي (phonologie)

أما الأول فيتناول بأبحاثه الأصوات كوحدة صوتية، أي منعزلة عن السياق الصوتي الذي ترد فيه، ومن ثم يدرس الصوت كحدث إنساني ينتجه جهاز الصوت ليتلقاه جهاز السمع، للوقوف على مخارج الأصوات وصفاتها، غير أنه لا يهتم بوظيفة الصوت داخل التركيب[1]. أي هو علم تجريبي يبحث في الصوت من حيث هو مادة، لهذا ارتبط بالعديد من العلوم مثل الفيزياء والفيزيولوجيا[2]. والثاني خصصه علماء اللغة للدراسة التي تصف وتصنف النظام الصوتي للغة ما، حيث يعرفه مارتيني (martinet) بأنه : "دراسة العناصر الصوتية للغة ما، وتصنيف هذه الأصوات تبعا لوظيفتها في اللغة"[3]. أي هي العلم الباحث في "الوظيفة الهامة للأصوات الأولية ضمن التركيب المشكل لسلسلة الكلام داخل عملية التواصل".[4]

وما يهم البحث هو علم الصوت الفونولوجي أو التشكيلي كما يسميه بعض اللغويين لأن مهمته تنحصر في دراسة كل العناصر الصوتية التي تؤدي إلى اختلاف في المعنى، أي دراسة الصوت من الناحية الوظيفية، لكن هل هذا يعني أن علم الصوت الفونيتيكي غير مجد؟ كلا، إن التفريق بين العلمين أدت إليه ظروف التقدم الكبير الحاصل في مجال الدرس الصوتي. فدراسة البنية الصوتية للكلمة تجعلنا أقرب إلى الفونولوجيا من الفونيتيك، وليس معنى هذا استبعاد هذا العلم تماما في بيان الملامح الصوتية في ديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح، وإنما هذا العلم يضع اللبنات الأولى في مثل هذه الدراسة، بما يقدمه عن "وقائع الأحداث الصوتية لأنه يعالج الأصوات اللغوية كوحدات مستقلة لها مخارج وصفات محددة، كما يبين كيفية النطق بها، وتأثير الصوت في غيره من الأصوات وتأثره بها"[5].

---

(1) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 47-48.

(2) الطيب دبة : مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية، جمعية الأدب للأستاذة الباحثين، ص 163.

(3) حلمي خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 34.

(4) الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية، ص: 164.

(5) حلمي خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص 35.

فالبحث الفونولوجي قد أثرى الوصف الصوتي التقليدي (phonétique) الذي يزداد دقة شيئا فشيئا بفضل الطرائق الآلية، وذلك بإضافة الوصف الوظيفي لمختلف الأصوات المستعملة في اللغة المدروسة، فهما يكملان بعضهما لأن مسح نتائج الفونولوجيا مبنية أساسا على المعطيات الصوتية التي يقدمها الفونيتيك.

وتقسم الوحدات الصوتية أو وحدات التعبير الأساسية إلى الفونيمات، ويعتبر الفونيم (phonème) في تصور "تروبتسكوي" رائد الفونولوجيا "أصغر وحدة فونولوجية في اللسان المدروس"[(1)] والفونيم* وسيلة لتحليل الكلمة إلى أصغر وحداتها الصوتية وهو يعمل كسمة وعلامة تحمل إشارات سلبية وإيجابية طبيعتها صوتية فونولوجية تفضل في قضايا التقارب وتميز كل عنصر صوتي عن غيره وتجعله يختلف بالإشارة عن نده وبالتالي ينفرد عنه، وقد يتشابه فونيمان في بعض وجوههما لكن يحمل كلا منهما في نهاية المطاف ميزة خاصة به[(2)].

فالصوت ظاهرة طبيعية عجيبة كما قال الدكتور إبراهيم آنيس "تدرك أثرها ونحيط به من غير أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز"[(3)].

فالصوت يتكون في معظم الأحيان "من الحنجرة أو بعبارة أدق الوترين الصوتيين فاهتزازات هذين الوترين هي التي تنطلق من الفم أو الأنف ثم تنتقل خلال الهواء الخارجي"[(4)]. كما أن هناك أصواتا تنشأ من اندفاع الهواء مرورا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان أو يهتزا. وقد نتج عن هذا التفريق أن قسم علماء الأصوات المحدثين الأصوات اللغوية قسمين رئيسيين:

أ- أصوات صامتة consonnes

ب- أصوات صائتة voyelles

اعتمد علماء الأصوات على ثلاثة جوانب في تحديد صيفاتها وهي :

---

(1) الطيب دبة : مبادئ اللسانيات البنيوية، ص: 171.

* الفونيم: هو الصوت اللغوي حينما يتحدد بمجموعة من الصفات تميزه عن بقية الفونيمات في اللسان الواحد. (رومان جاكبسون:محاضرات في الصوت والمعنى، المركز الثقافي العربي، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، 1994، ص:59.

(2) مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف الإسكندرية، جلال حزى وشركاه، ص: 56.

(3) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5، 1975، ص: 6.

(4) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 8.

أولا- صفات الأصوات بالنظر إلى درجات الانتفاخ وطبيعة مرور الهواء وما يمكن أن يلاقيه من حبس أو تضيق في ممراته:

ويكون الاهتمام في هذا الجانب بالحواجز والموانع التي تعترض ممر الهواء عند النطق بالأصوات، "فما يحدث لهذا الممر من عوائق أو موانع تمنع خروج الهواء منعا تاما أو منعا جزئيا أو ما يحدث له من تغير أو انحراف فيخرج الهواء من جانبي الفم أو من الأنف مثلا"[1] ويحدث هذا وفق حالات مختلفة :

أ- فعندما يحدث انحباس تام للهواء نتيجة سد المجرى، ثم انطلاق فجائي يسرح الهواء، تتولد الأصوات الشديدة، حسب المراحل التالية : اتصال عضوين من أعضاء النطق لحبس الهواء، ثم توقف الهواء، ثم انفصال فجائي للعضويين وتسريح الهواء، وتسمى أيضا الوقفية أو الانفجارية أو الانحباسية[2].

وهي حسب الدرس الحديث (الباء، الضاد، الدال، التاء، الكاف، القاف، الهمزة)، ولا تختلف عن وصف القدماء ضمن الشديدة، وعند المحدثين مركبة، والضاد رخو عند القدماء، وفي مقدمتهم سيبويه إلا في أمرين: وجود الجيم عند القدماء ضمن الشديدة، وعند المحدثين مركبة، والضاد رخو عند القدماء، وعند المحدثين شديد[3].

ب- وحين يجد الهواء مجراه ضيقا غير مسدود، فإنه يمر محتكا بالعضوين اللذين ضيقاه، وتسمى الأصوات في هذه الحالة (رخوة) أو (احتكاكية)، وهي حسب المحدثين (الفاء، الظاء، الذال، الثاء، الزاي، الصاد، السين، الشين، الغين، الخاء، العين، الجيم، الهاء)، والاختلاف مع القدماء في هذا يكمن في جعلهم العين متوسطا لا رخوا والضاد رخوا لا شديدا، عند سيبويه[4]، وابن جني كذلك.

ج- وتكون هذه الحالة مركبة من الانحباس الذي يولد الشدة، والتضييق الذي يولد الاحتكاك، تكون حين لا يحدث الانحباس وهما يتباعدان تباعدا بطيئا، ويدعي الصوت في هذه الحالة: صوت مركب (affriquée)، وهو صوت الجيم[5].

د- في هذه الحالة يمر الهواء بمجراه دون انحباس أو احتكاك من أي نوع، لأن مجراه خال من العقبات أو المعيقات فيحدث صوتا متوسطا أو واسع الانفتاح كما في الواو

---

(1) كمال بشر : علم اللغة العام-الأصوات، دار المعارف، مصر، ص : 98.
(2) تمام حسان : مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1979، ص : 112.
(3) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 23-24.
(4) سيبويه : الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام م هارون، عالم الكتب، بيروت، د رت، ج4، ص : 434، 435.
(5) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 23، 24.

والياء الشبيهين بالأصوات الصامتة، ويحدث أيضا حين يتجنب الهواء في مجراه المرور بنقطة الحبس أو التضييق كما في "اللام"، وكذلك حين لا يستقر التضييق في موضع، مثل "الراء"، وحين لا يمر الهواء من الأنف والفم، مثل "النون والميم" وهذه الأصوات متوسطة، لا شديدة ولا رخوة (اللام، الميم، الياء، الراء، الواو، النون، الألف) ومنهم من أضاف إليها العين[1]، وجمعت في (لم يرعونا).

ثانيــــا - صفات الأصوات بالنظر إلى مواضع النطق أو مخارج الحروف:

فقد ذكروا لها سبع عشرة صفة –في أغلب الآراء- عشرة منها متضادة وسبع غير متضادة، فالمتضادة هي : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، الاستعلاء والاستفال، الإطباق والانفتاح، الذلاقة والاصمات[2]، أما التي لا ضد لها فهي : الصفير، القلقلة، اللين، الانحراف، التكرير، التفشي والاستطالة[3]. وقد لا تعني بحثنا هذا، التفاصيل الكثيرة عن صفات الأصوات وبعض اختلافاتها، فسأقتصر على ذكر المشهور منها:

أ- الصوامــت

- فالمجهورة هي: (ع، ظ، م، و، ز، ن، ي، ج، ر، ب، د، ذ، غ، ل، ض).
- المهموسة: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هــ)[4].
- الصفيرية هي: (ص، س، ز).
- القلقلة هي: (ج، د، ق، ط، ب).
- اللين هي: (و، أ، ي).
- الانحراف هي: (اللام).
- التكرير: (ر).
- التفشي: (ش).
- الاستطالة: (الضاد)، كما عرفها القدماء.
- الغنة: (الميم، النون)[5].

ثالثــا - صفات الأصوات بالنظر إلى وضع الوترين الصوتيين وذبذبتهما عند النطق أو سكونهما:

ينفرج الوتران الصوتيان فيبتعد أحدهما عن الآخر وأثناء خروج الهواء من الرئتين حيث يسمحان له بالخروج دون أن يواجه اعتراض في طريقه، وبذلك لا يتذبذب الوتران

---

(1) زبير دراقي : محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994، ص : 98.
(2) زبير دراقي : محاضرات في فقه اللغة، ص: 67.
(3) زبير دراقي : محاضرات في فقه اللغة، ص: 659-70.
(4) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، 2002، ص : 49.
(5) زبير دراقي : محاضرات في فقه الغة، ص : 67 وما بعدها.

الصوتيان فيحدث الهمس، وقد يقترن الوتران الصوتيان أثناء مرور الهواء في أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث ذبذبات للوترين الصوتيين فيحدث الجه[1].

ويلاحظ أن عدد الأصوات المهموسة يساوي الأصوات المجهورة تقريبا، إلا أن شيوعها في الكلام ليس كذلك، لأن الكثرة العالية من الأصوات في الكلام مجهورة ولا تكاد تتعدى المهموسة نسبة 20% أو 25% فقط[2].

ب- الصوائـــــت

تعد الصوائت ثاني القسمين الرئيسين من الأصوات اللغوية، وهي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أقسام[3] :

1- تصنف الصوائت بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع.

2- كما تصنف بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع إليها اللسان.

3- بالنظر إلى أوضاع الشفتين: ضمهما وانفراجهما.

يقول ابن جني: "أما ما بأيدي الناس في ظاهرة الأمر فثلاث، وهي الضمة والكسرة والفتحة فمحصولها على الحقيقة ست"[4]، وقد عني ابن جني بالثلاث الباقية "حروف المد واللين".

وتتصف هذه الصوائت بقوة الوضوح السمعي على عكس الصوامت التي يقل وضوحها في السمع مقارنة بالصوائت، وهي تصنف إلى:

* صوائت قصيرة: الفتحة، الكسرة والضمة.
* صوائت طويلة: الألف الممدودة (نال)، والياء الممدودة (القاضي) والواو الممدودة في مثل (يدعو).

وسينصب اهتمامي في هذا الفصل على دراسة موسيقى الشعر في ديوان "دخان اليأس"، وذلك بمحاولة تحليل الملامح الصوتية البارزة فيه، كاستخدام أنواع معينة من المقاطع، طويلة أو متوسطة أو قصيرة، وتوزيع الظواهر البديعية من جناس وسجع،

---

(1) كمال بشر : علم اللغة العام، ص : 30.
(2) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 21.
(3) كمال بشر : علم اللغة العام، ص : 143.
(4) ابن جني : الخصائص، ج 3، ص: 120.

وكيف تؤثر هذه التشكيلات الصوتية على الموسيقى الداخلية في "دخان اليأس" وما هو أثر الوزن والقافية في الموسيقى الخارجية ؟.

وفي محاولة الوقوف على ما تحدثه الأصوات في شعر جلواح وقع اختياري على عشرة نصوص شعرية من ديوانه لدراستها دراسة صوتية إحصائية وهي :

1- عبرة الأسف، 2- مارج اليأس، 3- محيط الليالي، 4- أنة الشعب الجزائري، 5- البلبل المجندل، 6- قلب يحن وروح تئن، 7- أنا عربي، 8- رسالة إلى صديق، 9- أيها الشرق، 10- بعد النوى.

أولا- الأصوات المفردة:

وبعد إحصاء الأصوات المفردة في هذه القصائد تبين استعمالها حسب التوزيع التالي :

1- الصوامت :

1-1- الصوامت الانفجارية أو الشديدة

يوضح الجدول التالي تكرار الأصوات الشديدة :

القصائد / الحركات	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	المجموع	نسبة تواتره
الباء (ب)	36	12	26	52	36	28	47	42	112	135	533	%5,62
الهمزة (ء)	33	46	25	28	47	39	30	46	87	74	455	%4,79
التاء (ت)	27	30	14	21	33	33	44	33	102	95	432	%4,55
الدال (د)	18	14	16	13	20	22	47	27	66	51	294	%3,10
الكاف (ك)	18	13	27	13	26	19	14	25	53	54	262	%2,76
القاف (ق)	24	11	19	14	21	16	12	14	46	41	218	%2,29
الطاء (ط)	1	5	13	3	4	6	5	5	14	10	66	%0,96
الضاد (ض)	1	4	2	5	2	2	6	4	13	2	41	%0,43

جـــــدول رقـــــم -01-

نلاحظ من خلال الجدول ما يلي :

- تتوزع الصوامت الانفجارية وفق ثلاث مجموعات وهي :
- المجموعة الأولى: وتضم الصوامت التي مثلت أكبر نسبة وهي: (الباء، الهمزة، التاء).
- المجموعة الثانية : وتضم الصوامت المتوسطة النسبة وهي: (الدال، الكاف والقاف).
- المجموعة الثالثة : وتضم الصوامت الضعيفة النسبة وهي: (الطاء، الضاء).

تسمى الصوامت الانفجارية بالوقفية (stops) أيضا، باعتبار التوقف أو الانحباس لكمية الهواء، التي يصنع منها الصوت وتسمى (plosive) باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق[1].

وذكر الدكتور "كمال بشر" كيفية حدوثها قائلا : "تتكون الأصوات الانفجارية بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من مواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[2].

وكان لتكرار هذه الصوامت في القصائد العشر المدروسة، بالإضافة إلى ما تحمله من جمال الجرس، تأثيرا في المعنى وتقوية له، وقد مثلت نسبة 24,50 %، ومن أهم هذه الصوامت التي فجرت المعنى وأغنته:(الباء، الهمزة، التاء، الدال، الكاف، القاف) وهي حسب تواترها كالآتي:

*** صــوت البـــاء :**

"صوت شديد مجهور"[3] يمثل نسبة 5,62 % في النصوص الشعرية، وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى بالنسبة للأصوات الانفجارية والمرتبة الرابعة في هذه القصائد بتواتره (533) مرة، ومن أشكال استخدامه قول جلواح في قصيدته "أنه الشعب الجزائري":

كم ذا بعاصمة الأنوار من لهــب لا يبتغي غيرنا في الكون من حطب
وكم هنالك من سيف ومن قصب مدت لأكبادنا من غير ما سبـــــــب
إني سمعت ضجيجا في جوانبها بهجونا رفعته خادمــــــوا لأدب[4]

وتواتره في هذه الأبيات بكثرة، (10) مرات لوروده أيضا رويا وهو يشمل كل القصيدة، حيث حرص الشاعر على عدم تغييبه لصفاته الصوتية من تراكيبه اللغوية، لأداء الوظيفة الإبلاغية التي تميز الأصوات الانفجارية من حدة وخاصة في هذه الأبيات التي ترينا رؤية الشاعر الوطنية والتي يعبر فيها عن أنه الشعب الجزائري، وكذلك ليرد على

[1] عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، 1998-1418 هـ، ص : 143.
[2] كمال بشر : علم اللغة العام، ص : 100.
[3] ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 45.
[4] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إشراف عبد المنعم تليمة، سيد البحراوي، الملحق، ص : 231.

مزاعم الفرنسيين، فاختار ألفاظا موحية (لهب، حطب، قضب) فوسعت من طبيعة ما يعانيه الشعب الجزائري في دينه ووطنه ونسبه فراح يؤكد أن :

شعب الجزائر شعب مسلم عربي   لا كان من رام أقصاه عن العـــــرب
يحيا بإسلامه في مهد نشأتـــــه   حياة أسد الشرى في غيلها الأشب (231)

*** صـــوت الهمـــزة :**

اختلف اللغويون في مخرج الهمزة، فمنهم من قال: إنها مجهورة ومنهم من قال: بل إنها مهموسة، لكن يقول الدكتور ابراهيم أنيس: "صوت شديد، لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس"[1] وهو الرأي الراجح "إذ أن وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالهمس"[2].

وقد مثلت نسبة هامة 4,79 % بتواترها (455) مرة، فساعدت على إبراز معاني الشدة والجرأة والإصرار، والهمزة في اللغة العربية من أشق الأصوات وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار، ومع هذا نجد جلواح يصرخ بأعلى صوت قائلا :

أنا عربي لا جنس أمجد من جنسي   أنا عربي أفدي العروبة بالنفـــــس
أنا مسلم المبدأ جزائري الحمـــــى   أنا بلبل الفصحى المقدسة الجرس[3]

فترديد الهمزة في هذه الأبيات جاء تعبيرا عن إصرار الشاعر وتأكيده لعروبته المجيدة التي يفديها بالنفس، وإصراره على الإسلام دينا والجزائر وطنا، ففي (أنا) تنبيه قوي للذات، والحركة الطويلة هي امتداد لهذه الذاتية. ويقول جلواح أيضا في قصيدته "مارج اليأس" :

أما تراني وحيـــــدا   أهيم في ذي الموامـــي
أهيم والدمع هـــــام   كالودق والقلب دامـــي
أسأل الشمس صبحا   والبدر تحت الظـــــلام
لا أجتلي ما ورائي   وأرى ما أمامـــــي[4]

فتعد الهمزة في شعره ملمحا صوتيا بارزا يوضح حجم السؤال في نفسه وكذلك الحيرة البادية في شعره، فالهمزة إذن وقفة من حيث الإغلاق وهي انفجار الهواء، وكونها

---

[1] ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 90.
[2] كمال بشر : علم اللغة العام، ص : 112.
[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 215.
[4] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 331.

وقفة تعني أن هناك شيئا كامنا في النفس، يقف عنده المتكلم، وكونها انفجارا يعني أن المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله.

*** صـــــوت التـــــاء:**

صوت أسناني لثوي وهو" صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها مجهورة[1]. ويمثل نسبة 4,55 % بتواتره (432) مرة، وهو يضفي على النصوص الشعرية شيئا من وضوح المعنى، زيادة على أنه صوت صامت فهو يؤدي وظائف لغوية متعددة أهمها الوظيفة المعجمية في الكلمة حين يكون حرفا أصيلا فيها نحو قولنا (بنت) والوظيفة النحوية في وقوعه ضميرا نحو (سئمت) والوظيفة الصرفية في تميز المؤنث عن المذكر، ومن وجوه استعماله في شعر جلواح قوله :

وقد صففت فيه نوافد فوقهـــــــــا   ترى كللا بيضاء منســـدلات
تداعبها النسمات عند هبوبهـــــــا   لتوديعنا في رأفة وأنـــات[2]

وقولـــه:

وقل كيف طعم الموت ماذا وجدته أمامك في ظلماء ذي الحفرات؟
وكيف وجدت السابقين من الـــورى   أفي يقظة أم في وطا الغفوات[3]

تتكرر التاء في هذه الأبيات 6 مرات، فمنها ما هي مميزة للمضارع مثل (ترى، تداعبها) وهي ضمير (المتكلم) المخاطب (وجدت) وهي أصلية في (الموت، رأفة).

وورود التاء رويا في هذه الأبيات يضفي عليها معنى الصمت الرهيب الذي يعد نتيجة حيرة الشاعر في بحثه عن المجهول وعن عالم الموت الغامض المليئ بالأسرار شأنه شأن شعراء الرومنسية.

*** صــوت الـــــدال :**

"صوت شديد مجهور"[4] وهو صوت أسناني لثوي وقد تواتر (294) مرة، بنسبة 3,10%، وقد يكثر وروده في قصيدة دون أخرى، وهذا حسب طبيعة السياق الذي يرد فيه، وخاصة عندما يكون رويا مثل قصيدتيه: "وداع الوطن"، "ولماذا خلقت" ؟ ومن أمثلته قول جلواح في "وداع الوطن":

---

(1) مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص : 64.
(2) رابح دوب-مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 204
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 206.
(4) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 48.

فجفاني لدِى الرحيل ولم يــر ض بلادِي عنك بالإبعـــــادِ
قلت يا قلب كيف تهوى بلادِا ذقت فيها الزعاف دِون العبادِ؟
ورأيت الهوان فيها زمانـــا بين أصفادِ عصبة الأوغـــادِ؟
قال : لكنها بلادِي التي قــدِ أنجبتني بها يدِ الإيجــــاد[1]

يتواتر الدال في هذه الأبيات (12) مرة وهو روي لها، ولنا أن نتأمل انحباس الهواء وتسريحه فجأة ليحدث انفجار الدال بهذا العدد، وهذا ما يعكس حجم الحيرة النفسية والمعاناة التي تملأ حياة الشاعر. ويقول أيضا :

لماذا أظل شــــــــاردِا وأمسي على الأرض دِامي الكبودِ
يرافقني الوجدِ عندِ النهوض ويصحبني السهدِ عندِ الهجــود[2]

فتكرار الدال (8) مرات في بيتين من الشعر له أثر كبير على الموسيقى حيث جعلها قوية في حشو الأبيات الشعرية، لكن خففها بالسكون في (الواو والدال) في آخرهما وهي نظرة هادئة تلاءم إحساسه بالنهاية المؤلمة.

*** صــوت الكـــاف :**

"صوت شديد مهموس"[3]، يمثل نسبة 2,76% بتواتره (262) مرة، وهو يضفي على النصوص الشعرية شيئا من وضوح المعنى، فزيادة على أنه صامت فهو يؤدي عدة وظائف، كالوظيفة المعجمية لما يكون أصلا في الكلمة، والوظيفة النحوية عندما يكون ضميرا أو أداة، ومن أوجه استخدامه قول جلواح :

إلام أسأل عنكِ القمــــــر وقِرن الغزالة مهما ظهـــر
كأنك لم تدر أني أسيـــــر حبائل ذاكِ الروا والحـــور
وحتى م أشكِو السهاد وأنت يهد هدكِ النوم فوقِ السرر[4]

فترديد الكاف في (عنك، يهدهدك وكأنك) هو ترديد لكاف الخطاب و"تشير الكاف في حالة كونها ضميرا إلى أحد محوري النص"[5]. وهي هنا تشير إلى حبيبته.

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص: 280
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص 324.
(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 83.
(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص 324.
(5) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية (في لغة الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، ص: 35.

وترديد الكاف في شعر جلواح ساهم في خلق إيقاع متميز وله التحام كبير بالمعنى خاصة إذا اتصل بالشكوى، بالإضافة إلى ترديد القاف وهو صوت شديد مهموس ورد في النصوص الشعرية السابقة بنسبة 2,29% بتواتره (218) مرة، وهو في هذه الأبيات المختارة يتكرر ثلاث مرات، وله وظيفة مشتركة مع "الكاف" هي إسرار الشاعر على بلوغ رسالته للمخاطب (الحبيبة) والواقع أن إخفاق الشاعر في حبه هو الذي دفعه إلى الشكوى والتوجع وبالتالي إلى الحسرة والأسى"[1]. ويقول جلواح في "ذكرى بلا كمد":

ها قِد سلوت ولكن هل سلوت سوى   رقِطاء قد هاج منها الحب افحاح

أما الهوى فبطي القِلب عاطفـــــــة   كأنها نير بالأفقِ لمـــــــــــاح[2]

تكرار القاف خمس مرات، وهي من أنسب الأصوات للمعاني العنيفة كما قال إبراهيم أنيس: "فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة، أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا تحس بها مع غيرها من الحروف"[3].

2-1 الصوامت الاحتكاكية : (fricatif) :

الأصوات الاحتكاكية هي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا[4]. والنقاط التي يضيق عندها مجرى الهواء كثيرة متعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية المختلفة التي تحدث إيقاعا صوتيا في النص الشعري يسهم في تشكيل المعنى وإبرازه[5].

ويوضح الجدول التالي تكرار هذه الصوامت في النصوص الشعرية المختارة :

---

(1) عبد الله ركيبي : جلواح من التمرد إلى الإنتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص : 123.

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 234.

(3) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص : 43.

(4) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص : 144.

(5) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص، ص : 52

القصائد / الحركات	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	المجموع	نسبة تواتره %
السين (س)	20	20	21	24	20	18	46	43	129	27	348	%3,67
الهاء (هــ)	20	24	19	30	17	25	21	22	48	45	271	%2,85
العين (ع)	14	10	16	17	15	17	27	19	51	45	231	%2,43
الفاء (ف)	16	17	10	13	24	17	25	17	41	34	214	%2,25
الحاء (ح)	9	13	33	8	14	13	18	15	46	29	198	%2,08
الشين (ش)	7	9	7	8	11	7	17	5	23	13	107	%1,12
الغين (غ)	5	4	3	9	4	3	6	10	20	13	77	%0,81
الذال (ذ)	9	2	5	4	3	5	6	6	13	21	74	%0,78
الخاء (خ)	6	3	4	9	2	4	5	3	14	13	63	%0,66
الصاد (ص)	4	2	6	7	6	3	8	5	10	11	62	%0,65
الزاي (ز)	4	1	5	2	4	7	5	3		5	45	%0,47
الثاء (ث)	2	1	1	-	4	2	6	4	12	5	37	%0,39
الظاء (ظ)	3	2	1	1	2	2	3	-	4	3	21	%0,22
نسبة الأصوات الاحتكاكية											1748	%18,38

جــدول رقـــــم -2-

تمثل الأصوات الاحتكاكية نسبة هامة حيث تجتمع هذه الأصوات بنسبة 18,38%، وإن كانت أقل من نسبة الأصوات الانفجارية (24,5%). ونلاحظ من خلال الجدول تقارب نسبة تكرار الأصوات الآتية:

* الهاء، العين، الفاء، الحاء (2،...%).
* الغين، الخاء، الصاد، الزاي، الثاء، الظاء (0،...).

وعندما تتكرر هذه الأصوات بنفس الكمية الصوتية تحدث تنويعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى في النص الشعري[1]، وهي تنقسم إلى قسمين :

[1] مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص، ص : 52.

أ- الأصوات الاحتكاكية المهموسة :

الصوت المهموس هو الصوت الذي "لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[1]، فالكلام المهموس كلام منخفض ضعيف لا يحتاج لقوة كبيرة ولذلك تستخدم فيه كمية قليلة من الهواء و"يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة"[2].

ودارس شعر جلواح يدرك تماما أنه يميل إلى الهمس، فشعره تغلب عليه النبرة الهامسة، أو ما أطلق عليه (محمد مندور) "الشعر المهموس" الذي يقول : "الهمس في الشعر ليس معناه الضعف فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة... الهمس ليس معناه الارتجال... وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس"[3].

فالموضوعات التي طرقها جلواح ساعدته على أن يهتم بالإيجاد والهمس، بدل النبرة العالية للتعبير عن مشاعره الهادئة أو المتفجرة، مخالفا بذلك معاصريه من الشعراء الجزائريين الذين كانوا يميلون إلى النبرة الخطابية في شعرهم، فخلا –شعرهم- من التأمل إلا في النادر، بينما عند جلواح نجد كثيرا من القصائد فيها التأمل الذي يتطلب أسلوبا هادئا يعبر عن الذات وعن الواقع.

تمثل نسبة الصوامت الاحتكاكية المهموسة في النصوص السابقة نسبة هامة حيث تجتمع هذه الأصوات (ف، س، هــ، خ، ح، ش، ث) بنسبة 14,41% وبإضافة الأصوات الشديدة المهموسة (تــ، ك، ط) تصبح 25,54% وهي نسبة معتبرة مقارنة مع نسبة شيوعها في الكلام حيث برهن الاستقراء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس أنها: "لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة[4]. ومن هذه الأصوات المكررة بكثرة نجد (السين، الهاء، الفاء والحاء) وهي كالآتي :

---

(1) براهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 20.
(2) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية، ص: 33.
(3) محمد مندور : في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط3، ص : 69.
(4) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 21

صـــــوت السيـــن:

السين صوت رخو مهموس[1] وهو من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا وهو أكثر تعبيرا عن مواطن الرقة، وقد تواتر هذا الصوت (348) مرة بنسبة 3,67%، ويتكرر كثيرا في "دخان اليأس" خاصة لما يكون رويا.

ويهتم جلواح كثيرا بالألفاظ ذات الحروف (الأصوات) الخفيفة لتأتي موسيقاها هادئة مهموسة، ويتضح هذا أكثر في قصائده: أيها الرسم، أيها الشرق، وداعا غرامي، غرور النفس، رسالة إلى صديق، زفرة منتحر على ضفة السين، والذكريات. ويقول جلواح في قصيدته "أيها الشرق" :

ليس في هذه البرايا لمــوت   من يد تبعث الحياة بلمـــــــــــس
ليس فيها سوى التجدد يأسو   من أسى الضعف كل جسم ونفس[2]

يتكرر السين (8) مرات في بيتين فقط وهو متصل بمعنى الأسى، وهو صوت يسيطر على كل أبيات القصيدة الـــ (72) حيث تواتر فيها (129) مرة، مما جعل موسيقاها توحي بالأسى وخاصة لما جاءت السين رويا مكسورة فهي توحي بالهدوء أيضا في آخر البيت.

ورغم ذلك فإن جلواح يحاول تجاوز الهمس مما يحتم عليه استخدام الأصوات المجهورة لأنه في موقف ثورة على الغرب الذي سلب كل مميزات الشرق فراح يتأمل الشرق في سباته العميق، ويثور ضده (الغرب) مما يجعل الأصوات المجهورة تتفوق على الأصوات المهموسة في هذه القصيدة، فمثلت المهموسة 25,54% والمجهورة 74,46% وهي ميزة خاصة في شعر جلواح، فنلاحظ في شعره أسلوبا هادئا هامسا في تأملاته وأفكاره المتصلة بالنفس والنظرة الحزينة، ولكنه يميل عامة إلى الأسلوب الجهوري عندما يكون ثائرا ساخطا على كل ما يعكر حياته.

صـــوت الهـــاء :

"صوت رخو مهموس"[3] تواتر (271) مرة بنسبة 2,85% فساعد هذا الصوت على إبراز عدة معاني في الديوان خاصة عندما يكون رويا*، ومن أمثلته قول جلواح في قصيدته "بعد النوى":

---

(1) الطيب دبة : مبادئ اللسانيات البنيوية، ص : 169

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجحيد، ص : 282.

(3) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 88.

وليس الموت يمهل أي حي ... مضى عمر البقا عنه وغابـا

ولا عمر يطول لهِ بقـاء ... إذا اعتل الفتى أو هو شابا[1]

ويقول أيضا:

ولي بنت غداة البين كانت ... بظل المهد تصطخب اصطخابا

ولما جئتها فرت سراعـا ... وقد أرخت من الخفر النقابا

فقلت لها : أميطى الستر هـذا ... أبوك اليوم قد رام اقترابـا

أماطته وجاءتني وقالت ... أبي ذا بعد طول البين آبـا

فقلت لها: أجل بنتي فقامت ... تقبلني وتوسعني عتابـا

تقول هجرتني دهرا ومالي ... ذنوب استحق بها العقابـا[2]

ارتبط تكرار الهاء في هذه الأبيات ارتباطا كبيرا برقة قلب الشاعر الذي استقبلته ابنته غاضبة معاتبة، لأنه تركها ورحل، فصور موقفه مع ابنته تصويرا حيا صادقا، حيث ذكر لنا كيف فرت منه ولم تعرفه لما عاد من غربته، ووصف لنا كيف غطت وجهها حتى لا يراها، فدار بينهما حوار عبر فيه الأب عن أسفه وعبرت البنت عن لومها وعتابها لنسيانها وهو موقف إنساني صعب ومؤثر للغاية.

صوتا الفاء والحاء :

الفاء: "صوت رخو مهموس"[3] تكرر(214) مرة بنسبة 2,25% والحاء هو "الصوت المهموس الذي يناظر العين، فمخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلا في أن الحاء صوت مهموس نظيره المجهور هو العين"[4]. تواتر (198) مرة بنسبة 2,08% وهي نسب متقاربة، ومن أمثلتهما قول جلواح في قصيدته "البلبل المجندل":

فالكل ناسيك حتى ما قضيت به ... أيام صفوك من وكر وأغصـان

أف لدينا وأبناها وزخرفهـا ... فليس فيها سوى شجو وأحزان[5]

تردد صوت الفاء ستة مرات كصوت أصلي في الكلمة وكذلك كحرف عطف وربط فصور لنا في هذه الأبيات إحساس الشاعر بالحزن وانفعاله على البلبل الذي وجده

---

* أنظر مثلا : تحية البلاد بعد خطب البعاد، ونظرة في الحياة.

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 310.

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 311.

(3) (ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 88.

(4) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 88.

(5) رابح دوب : مبارك جلواح بين الأحياء والتجديد، ص : 250.

ميتا مجندلا في هذه الطبيعة التي لم تعره إهتمامها، وساعد صوت الحاء على إبراز نفسية الشاعر الحزينة، وكذلك الشد في (أف) أبرز أسفه على الحياة. ويقول جلواح في قصيدته "لحظة في روضة" :

فتريك الرياض كالغدر الخضـــــ ـــربها الطير حائما ومسفـــا
هاتفا صامتا وحينا تــــــــــراه لكؤوس الحياة يرشف رشفـــا
فترى النور كالحباب عن الأمــ ـــواج من تحته لدينا مشفـــــا
راقصافي يد الصبا ضاحكا فـــي راحة الشمس عابقا ومرفـــا[1]

إن تكرار صوت الفاء عشر مرات وصوت الحاء سبع مرات متصل بمعنى التفاؤل بالحياة وهو سرور قل ما نجده في شعر جلواح، فصور لنا إحساسه بالغبطة وهو يتأمل الرياض والمياه والطيور.

ب- الصوامت الإحتكاكية المجهورة:

الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان[2] وقد مثلت الأصوات المجهورة* أعلى نسبة في النصوص الشعرية السابقة حيث بلغت 71,17%، أما الصوامت الإحتكاكية المجهورة فمثلت نسبة 4,63% وهي أقل من نسبة الصوامت الاحتكاكية المهموسة، ويمثل هذه الصوامت بأعلى نسبة :

*** صوت العين:**

وقد تواتر (231) مرة بنسبة 2,43% وهو صوت يتوزع بنسب متفاوتة في القصائد الشعرية ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "المسلم الإفريقي في باريس" والتي عبر فيها جلواح عن واقع العامل الإفريقي في ديار الغربة قائلا :

فلقد دنوت له فأن وقال لـــــي عجل بخطف الروح يا عزريــــل
قد طال نحوك شوقها وحنينها فاصعد بها يصعد بك التبجيــــــل
فأجبته: ما كنت عزريلا سوى أني كمثلك بائس وعليـــــــــــــل
ماذا أصابك هل بقلبك لوعـــة أم ناب شخصك في الورى التنكيلى[3]

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين ال؟إحياء والتجديد، ص : 290.
(2) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 20.
* بما فيها الأصوات الشديدة المجهورة
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 264.

تكرر هذا الصامت سبع مرات فأعان على خلق الإحساس باليأس الذي أحاط بنفسية الشاعر لأن صور الموت ماثلة أمامه والتي تجلت من خلال ظن هذا العامل أن "عزرائيل" جاء ليقبض روحه، فهو لم يفرق بين الإنسان وملك الموت، مع أن هذا الرجل هو بائس مثله، فجاء هذا الصوت المجهور ليبرز مأساة العمال في الغربة.

1-3- الصوامت المنحرفة أو الجانبية (leteral):

يمثلهـــــــا

*** صوت اللام :**

صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور[1]، وهو من الصوامت المنحرفة، ويحدث في اللثة مع طرف اللسان، وذلك باتصال طرف اللسان باللثة اتصالا محكما[2]. ويمثل أكبر نسبة في النصوص الشعرية المدروسة، اعتدادا بلام (الــ) التعريف حيث تواتر (1091) مرة بنسبة 11,5% ومن أشكاله قول جلواح في قصيدته "محيط الليالي" :

محيط الليالي كلنا بك نسبـــــح	إلى غاية تعساء بالروح تنـــزح
فإنها لندري ما يعرضك للورى	سوى ألم يشجي القلوب ويجرح
وبالرغم منا قد نطوف حيالـــه	ونرجو لديه اللطف وهو مبرح[3]

وقوله في "عبرة الأسف" :

حتى تبسم من هزء بناصيتـــي	للشيب ذاك اللمى في ذلك الفلـــــق
ألفت نفسي في صحراء قاحلـــة	ممزق القلب بين الشجو والقلـــــــق
مصفدا بيد الذكرى تقلبـــــــي	على لظى البين أيدى العدم والملق[4]

فتكرار اللام في هذه المقتطفات الشعرية مقرونا بمعنى الهدوء والفتور الذي يكثر في شعر جلواح، فكلمة (الليالي) مثلا تسهم في بلورة حالته الشعورية، وذلك لأن جلواح كان يرسم صورة لواقعه الخاص الذي يخيم عليه الليل بظلامه ويحيل كل ما فيه إلى قلق وتعاسة وجراح.

---

(1) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص: 174

(2) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1981، ص : 270.

(3) رابح دوب : مباركم جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 208.

(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 247.

أما في "عبرة الأسف" ساعد تكرار (اللام) على إبراز معنى الندم الشديد الذي ينتاب الشاعر لأن حياته كانت في الغربة هباء في هباء فكل ما كان يأمله قد تبخر، صحته اعتلت، حبيبته فارقته، كل شيء تغير، ازداد فقره ونحوله ولم يبق له إلا الذكرى"[1].

ويؤكد هذا في قصيدته "الظل المحرق" قائلا :

أظل حيالي أم ضرام جهنـــــم	لقد ذاب قلبي من لظاه وأعظمي
لقد ذاب قلبي والعظام وما رأى	حيالي سوى ظل ظليل مخيـــــم
أقول له رفقا بروحي فلم يـــزد	لها غير إحراق ولم يتكلـــــــم[2]

تكرر اللام (17) مرة في هذه الأبيات فهو تكرار مكثف، وكل هذه الألفاظ التي احتوته هي تدعيم لارتفاع صوت المعاناة والأسف والحزن وهذا بالتعاون مع بقية العناصر التي تسود بنيتها المجهورة أو التي تحتوى على صوت واحد منها على الأقل.

4-1- الصوامت الغناء أو الأنفية (nasals) :

أ- صـــــوت الميـــــــم :

"صوت شفوي أنفي مجهور"[3]، وقد تواتر هذا الصامت في النصوص الشعرية المدروسة (612) مرة بنسبة 6,45% وهي ثاني نسبة بعد اللام، ويكثر وروده في ديوان "دخان اليأس" بشكل ملفت للانتباه وخاصة عندما يكون رويا* ومن أشكال تواتره قول الشاعر في قصيدته "مارج اليأس" :

يا هجعة في الرجـــام	لأنت كل المـــــــرام
لأنت أرحم أســـــى	يرجى لضمد كلامـــي
إني عليل معنـــــــى	من عهد الفطـــــــام
إني عليل ومالــــــي	يد تبل أوامـــــــــــي
فكل من جئت أشكـــو	إليه فرط سقامـــــــي
يقول هذا عميـــــــد	يشكو لهيب الغـــرام[4]

(1) رابح دوب: جلواح بين الإحياء والتجديد ، ص: 221.
(2) عبد الله ركيبي : مبارك جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص : 221
(3) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص 157
* أنظر مثلا : الظل المحرق، رسالة إلى صديقي العزيز أحمد يعيش، رداء النوى، أنة من وراء البحر، ليلة على شاطئ لاسين، محيط العدم، علم الحرب، أيها الرسم، مارج اليأس
(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 331.

تكرر صوت "الميم" (15) مرة وهو يوحي بالأسى والشكوى لأن الشاعر نفد صبره ولم يصبح قادرا على مواصلة حياته لأنه فقد كل مبررات وجوده، لذلك فهو ينادي الموت دون تردد ليخلصه من عذابه فيقول في نفس القصيدة :

يا موت هذا زماني — يا موت خذ بالزمـــان
إني سئمت حياتـــي — في ذى الدنا ومقامـــي
تبا لها من حيـــــاة — حشوة بالسمــــــام[1]

فورود الميم رويا أضفى الهدوء على الموسيقى الداخلية للأبيات الشعرية.

ب) صوت النون:

"صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"[2]، يكثر استعماله في "دخان اليأس" وقد بلغ تواتره في النصوص الشعرية السابقة (586) مرة بنسبة 6,18%، وهو بذلك يحتل المرتبة الثالثة بعد اللام والميم، ومن أشكال تواتره قول جلواح في قصيدته"يا نفسي":

ألا صوني السر صونـــــي — فنبل المرء في السر المصـــون
وخليني أعذب في سكونـــي — فمن شرف الفتى حب السكـــون
ولا تدر الجوامد من شؤوني — فمن عيب الفتى سكب الشـــؤون
لقد أدري بما من فقد أنـــــس — وتعس تشتكين بذي السجـــون[3]

تردد هذا الصوت (16) مرة ليحمل جملة من المعاني المتعلقة بالحالة النفسية للشاعر وهي اختياره عزة نفسه والعذاب في صمت، فراح يحاور نفسه كما يحاور الصديق فأمرها بصيانة السر لأن قيمة المرء تكمن في كتمان السر وفي عدم الشكوى لأنها لا تأتي بأية فائدة، "فبعد أن فشلت كل مساعيه في الحياة وبعد تجاربه طويلة في الحياة جعلته يستخلص عبرا عديدة أهمها التوجه إلى شعوره بالخطاب، عكس الشعراء الجزائريين الذين خاطبوا العقل في المركز الأول لأنه –في نظرهم- مركز قوة الإنسان، فكانوا لا يطيلون التأمل في مواطن الشعور"[4]. وهو في هذا متأثر بالرومانسيين الذين يمجدون الشعور وينتصرون له مقابل العقل[5].

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 332.
(2) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 66.
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد ، ص : 319.
(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 60.
(5) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1986، ص : 92.

1-5- الصوامت المكررة أو الترديدية (Trill) :

يمثلها صوت "الراء"، الذي يتشكل عن طريق ضربات اللسان المتوالية السريعة على اللثة[1]، وهو من الأصوات التي تكررت في الديوان كثيرا، وقد تواتر (450) مرة بنسبة 4,74% وبذلك يكون رابع صوت يستخدمه الشاعر، وفي هذا التكرار الصوتي تكرار آخر أسلوبي نلمسه على مستوى عواطف الشاعر وانفعالاته، ويرتبط ارتباطا كبيرا بالعاطفة القوية التي تجتاحه، ومن أمثلته قول جلواح في "أنا عربي":

أجل ما بني قوم على الأرض مثلما   بنت سابقات راحات آبائي الشمـــس
لقد كان هذا الشرق عرشا لملكنـــا   كما كان ذاك الغرب من تحتنا كرســي
نثور فتجثوا النائبات حيالنـــــــا   ونرضى فيمسي الدون والدهر في عرس[2]

تردد "الراء" في هذه الأبيات تسع مرات، مع اختلاف مرتبته من إطار دلالي إلى آخر فكان في أول وثاني الكلمة وفي آخرها أيضا :

(راحات/الشرق، عرشا، الغرب، كرسي، نرضى/نثور) وهذا "الترديد مع هذا التدرج الذي تصوره مرتبة الصوت يساهمان في خلق الجو المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر"[3]. ويقول جلواح في "قلب يحن وروح تئن" :

ترى أنت تحسبني قد سلوت   فارق قلبي هواك العطــر
محال فمالي من سلـــــوة   لى أن أغيب تحت الحفــر
توالت سنون وراء سنيــن   وطيف خيالك ملء البصــر
يعرج دوما بوجدي إلـــى   ماء مخيلتي كالقمـــــــر
فبرز لي خلف أستارهــا   تصاوير ذاك الزمان النظر[4]

ففي تكرار "الراء"* تكرار آخر نلمسه على مستوى عواطف الشاعر وانفعالاته التي تنتابه من فراق وإخفاق في الحب. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأصوات (اللام، الميم، النون والراء) احتلت الصدارة من حيث نسبة ورودها، وهي الأصوات التي صنفها الدرس العربي باسم "أشباه الصوائت"، وعدها كذلك لأنها تشبه الصوائت في صفة

---

(1) كمال بشر : علم اللغة العام، ص : 129
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 215.
(3) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص : 56.
(4) (1) رابح دوب : بين الإحياء والتجديد، ص : 325.
* ويتكرر هذا الصامت كثيرا في الديوان خاصة عندما يكون رويا مثل : وتر الانتحار، رأى في الحياة، غرور الفاتحين، على لسان الجزائر، ذكرى البلاد على فراش السهاد ....

الوضوح السمعي، وهي من أصوات الذلاقة[1] التي ذكرها الخليل، حيث أنها تعد من أوضح الأصوات في السمع، وهي فوق ذلك ليست انفجارية ولا احتكاكية.

فتواترت هذه الأصوات مجتمعة بنسبة 28,87% وهي نسبة معتبرة مقارنة مع باقي الأصوات، فهي أكبر من نسبة كل الأصوات المهموسة (25,54%) وهي دليل قاطع على ميل جلواح إلى الأصوات المجهورة التي تتميز بالوضوح السمعي خاصة في هذه النصوص الشعرية المختارة، فهذه الأصوات تضفي على النص الشعري عذوبة وسحرا وعلى القارئ تأثيرا بنسبة أكبر إضافة إلى ورودها في "الروي" وهو الصوت اللافت للسمع في القصيدة مما يجعل النص الشعري كله أكثر وضوحا فالنون مثلا تتميز بجرس موسيقي خاص ناتج عن اتصافها بالغنة* التي يتدخل الأنف في تكوينها مما يجعل القارئ أو المتلقي يستجيب لهذا الجرس الذي يحدث في نفسه انطباعا خاصا، وكثرة ورودها تبرز إحساس جلواح الكبير بالبناء الصوتي للشعر وإدراكه أهميته.

1-6- الصوامت المركبة (affricate) :

يمثل الصوت المركب في العربية صوت "الجيم" العربي الفصيح وينعت بأنه انفجاري احتكاكي[2]، تواتر (125) مرة بنسبة 1,62% وهي نسبة ضئيلة مقارنة مع باقي الأصوات الانفجارية لكنه ساعد على إبراز المعنى، ومن أمثلته قول جلواح في "أيها الشرق" :

أكرمت شخصه بيلقيس عرسا	كان في العالمين أعظم عرس
وأقامت بملكه مهرجانـــــــا	رقصت فيه كل جن وانــــس
فيك سليمان ونجل مريم عيسى	والخليل الجليل رمز التأســي
نشروا رأي رحمة وحنـــــان	وظلال السلام في كل جنــس
وببيدائك الجحافل جابـــــت	كل حزن مع البشر ودهــس[3]

تكرر هذا الصامت سبع مرات في هذه الأبيات فجاء ليبين منزلة المدلول وتساميه على كل المدلولات، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالشرق وماضيه المشرق، فيذكر الشاعر

[1] زبير دراقي : محاضرات في فقه اللغة، ص : 64.

* الغنة : تتشكل عندما يحبس الهواء في موضع الفم حبسانا تاما، ولكنه يمر عن طريق الأنف، بمجرد خفض الحنك، أي يتمكن الهواء من النفاد عن طريق الفم، أنظر : كمال بشر : علم اللغة العام، الأصوات، ص : 130.

[2] عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص : 145.

[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 283

الأنبياء والرسل : (بلقيس، سليمان، مريم، عيسى، الخليل) ليظهر فضل الشرق مورد كل الحضارات والرسالات السماوية على سائر البشر.

2- الصوائت :

2-1- الحركات الطوال (الصوائت الطويلة):

إن شعر جلواح حافل بتوظيف الحركات الطوال التي تناسب مشاعر النفس الممتدة والأحاسيس العميقة ولا سيما في حالات اليأس والحزن.

ولعل وفرتها في النص تعود إلى "خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، وتشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر"[1].

فلو أعدنا التعامل مع الطريقة الإحصائية أو القياس الكمي باعتباره وسيلة مهمة في تبيان شبكة العلاقات بين الأصوات فقد يكون الربط بين الحركة الطويلة والصوت الذي يسبقها ذا دلالة في مجال هذه العلاقة لأن معنى الحركات الطوال يتحدد بما قبلها "فكل حركة تحدد مباشرة بالصوت الذي يسبقها لذلك فإنها لا تكون في تخالف لأنها تتحدد بالسياق الذي يفرض الصوت، فيفرض هذا الأخير الحركة المناسبة، والحركات لا توجد في تخالف مع بعضها لأنها لا تتبادل وبالتالي لا تشكل عناصر مستقلة للتعبير"[2].

وبعد إحصائي لهذه الحركات في النصوص الشعرية المختارة سابقا تحصلت على النتائج الآتية:

القصائد / الحركات	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	المجموع الكلي	نسبتها %
الألف	45	82	59	74	82	67	94	92	181	273	1049	%11,6
الياء	37	69	43	36	44	30	37	75	134	97	602	%6,35
الواو	5	9	11	17	12	7	13	6	43	41	164	%1,73
مجموعها في القصيدة الواحدة	87	160	113	127	138	104	144	173	358	411	1815	%19,14

جدول رقم -3-

---

[1] محمد كراكبي : (تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر)، مجلة الآداب، ع 5، (1421هـ، 2000هـ)، ص :37.

[2] مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص : 63.

نلاحظ في الجدول أن النسبة المتحصل عليها مرتفعة حيث بلغت 19,14% من الحركات الطوال، واحتل (الألف) المرتبة الأولى بأكبر نسبة 11,06% و(الياء) المرتبة الثانية بنسبة أقل وهي 6,35%، أما (الواو) فجاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة بنسبة ضعيفة وهي 1,73%. ومن هذا الإحصاء يتضح لنا ميل جلواح الكبير إلى توظيف الحركة الطويلة (الألف) حيث تتقارب نسبتها مع نسبة الصامت الأول (اللام) الذي جاء بنسبة 11,5%.

والحركات الطوال تكتسب أهميتها ودورها من السياق الواردة فيه ولاسيما الأصوات التي تسبقها، فهي امتداد لقيمة الصوت الدلالية، هذا فضلا عما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها[1].

وبناءا على هذا أجريت إحصاء آخر للأصوات الصامتة التي تسبق الحركات الطوال، فوجدت أصوات معينة طاغية في هذه القصائد تسبقها وترتبط بها دون غيرها وهي تعد امتداد لها. ويمكن توضيح ما سبق الحركات الطوال من أصوات صامتة كالآتي:

الحركة الطويلة	**الصوت الصامت السابق لها**	**عدده**	**الحركة الطويلة**	**الصوت الصامت السابق لها**	**عدده**
الألف	الميم (م)	140	الياء	اللام (ل)	34
	النون (ن)	100		النون (ن)	30
	الباء (ب)	89		السين (س)	28
	اللام (ل)	87		الراء (ر)	26
	الراء (ر)	65		الميم (م)	24
	الياء (ي)	62		الدال (د)	23
	الذال (ذ)	52	الواو	الراء (ر)	27
	القاف (ق)	36		النون (ن)	25
	الكاف (ك)	26		اللام (ل)	22
	الدال (د)	25		الميم (م)	17
	السين (س)	20		الدال (د)	15
الياء	الياء (ي)	61		الفاء (ف)	14

جــدول رقــم -4-

---

[1] مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص : 92.

ومن هذا الإحصاء يتضح لنا سيادة الأصوات الصامتة نفسها والتي مثلت أكبر نسبة في القصائد، ويمكن تصنيفها في مجموعتين:

1- المجموعة الأولى : الصوامت المجهورة.

الميم صوت شفوي مجهور أنفي

النون صوت لثوي مجهور أنفي

الباء صوت شفوي مجهور

اللام صوت لثوي مجهور جانبي

الراء صوت لثوي مجهور تكراري

الياء صوت* جهور

الدال صوت أسناني لثوي مجهور

الذال صوت أسناني مجهور

2- المجموعة الثانية: الصوامت المهموسة

السين صوت صفيري مهموس

القاف صوت لثوي مهموس

الفاء صوت شفوي أسناني مهموس

وهذه النتائج المحصل عليها تبين لنا ميل جلواح إلى استخدام الصوامت المجهورة بنسبة أكبر من الأصوات المهموسة السابقة للحركات الطويلة، وهذا ما يؤثر على موسيقى الأبيات الشعرية، ففي بعض الأحيان تبدو الموسيقى عالية على الرغم من أن الموضوع الذي يتناوله الشاعر يقتضي الهمس، ومن أمثلة ذاك قول جلواح في قصيدته "رأى في الحياة" :

أراك على مر الجديدين خاســــــــرا ولم تك يوما في الحياة مقامـــــــرا

واسمع أنات لروحك بالحشـــــــــــى ولم تلك يوما بالحوباء مخاطــــــرا

كذلك الليالي قد تجور صروفهـــــــــا على من بهذا الكون لم يك حائــــرا

أناتك لا صفو تفيأ ظلــــــــــــــــــه إذا لم تكن في ذي الحياة مثابـــــرا

إذا رمت عطف الناس فاشق لأجلهم ولا ترج منهم في الشدائد ناصـــــرا

---

* مخرجه وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى أي من شجر الفم، أنظر الطيب دبة : مبادئ اللسانيات البنيوية، ص : 167

وإن رمت أن تلق المهابة بينهـــــم فكن للذي يخشون في العيش حاقرا
فما الناس إلا كالحياة سجيـــــــــــة إذا هبتها جرت عليك الخسائـــرا[1]

استخدم الشاعر الألفاظ التي تحتوي على الحركات الطويلة بكثرة بالإضافة إلى كثرة حروف القلقلة* والحلق** إلى جانب القافية التي جعلت الموسيقى قوية بالرغم من أن الشاعر في موقف التأمل، وهذا ما يجعله يستعمل الأصوات المهموسة أيضا، فهو قد أحس بخسارة كل شيء في الحياة. وهذا الشعور يجعله يثور ويغضب على نفسه وعلى الحياة فيصرخ بصوت عال، لذلك اختار الأصوات المجهورة المعبرة عن هذه الأحاسيس. كما وظف هذه الحركات الطويلة للتعبير عن حزنه وألمه كقوله في "البلبل المجندل":

أبكي لخطبك أم أبكي لنائبة ألقت بروحي وجسمي بين نيـــــران
من ذا أسأت له حتى رماك بما أصبحت تشكوه من ويل وأشجــــان
أم أن من شيمة العبد القوي من رأى ضعيفا أراه كل عـــــــــدوان
يا ويح كل ضعيف كم يعالجه من جفوة الدهر أو من مكر إنســـان[2]

خاطب الشاعر هذا البلبل الجريح الذي يرى فيه نفسه لأنه يعاني من الظلم والضياع مثله، فجاءت هذه الحركات الطويلة امتدادا لبكائه وحيرته وقلقه.

2-2- الحركات الإعرابية (الصوائت القصيرة):

تحمل الحركات الإعرابية أبعاض المعنى التي يمكن أن تحملها الحركات الطوال سياقيا فضلا عما تحدثه من إزالة اللبس في اللغة وتحديد دلالتها تحديدا دقيقا[3]. ففي الأبيات الشعرية السابقة تلعب الحركة الإعرابية دورا بارزا في تحديد دلالتها، وهذه الحركات ما بين فتحة وضمة وكسرة، فجاءت الفتحة علامة على أواخر الكلمات (خطبك- رماك- أصبحت- رأى- ضعيفا) وهذه الكلمات تشكل محورا أساسيا في هذه الأبيات إذ تبين حالة الشاعر وحالة البلبل. وجاءت الضمة علامة على آخر الفعل المضارع (أسأل– تشكوه- يعالجه) وهي علامة للتساؤل والشكوى. وجاءت الكسرة علامة للجر والإضافة في الكلمات: (نائبة- روحي- جسمي- نيران- ويل- أشجان- شيمة- العبد- القوي- عدوان- ضعيف- جفوة- الدهر- مكر- إنسان) وهي جميعا تتعلق بالموضعية والمكان،

---
(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 209.
* صفة توجد في الحروف التي تجمع بين الشدة والجهر وهي : ق، ج، ط، د، ب. أنر بير دراقي: محاظرات في فقه اللغة، ص : 69.
** عددها ستة وهي ء، ه، ع، ح، غ، خ، انظر : زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، ص : 65.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 250.
(3) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية، ص : 54.

وقد أعانت على إحداث نغم موسيقي خفيف أي أن الفم عند نطقها ينغلق ممتدا إلى الداخل، والكسرة هنا أحدثت تقاربا دلاليا بين إنسان حزين متألم يعاني من التهميش حيث تنكر له الأهل والأصحاب فخابت كل آماله في الحياة وبين بلبل مجندل لم تبال به الطبيعة.

هذا عن استخدام جلواح لموسيقى الأصوات التي ساعدته في التعبير عن مشاعره الهادئة تارة والثائرة أو المضطربة تارة أخرى، وانعكس هذا على استخدامه للوحدات الصوتية كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والأصوات الصفيرية والتكرارية التي أضفت نغمة خاصة على النصوص الشعرية، وساهمت في تشكيل المعنى الذي تضمنته النصوص الشعرية.

ثانيـــــا - المقاطع الصوتية (syllabes):

1- مفهوم المقطع وأنواعه:

تعددت الآراء اللغوية حول مفهوم المقطع ووظيفتيه فمنهم من نظر إليه نظرة أكوستيكية أو نطقية أو وظيفية. وبالنسبة إلى اختلاف النظرة إلى المقطع، يذكر أحمد مختار عمر بأنه أيا ما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء، فإن الذي لاريب فيه، أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي، وتتخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزءا أساسيا منه[1]، لأنه يساعد على معرفة خصائص المقاطع، وسماتها المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني وإيحاءاتها المختلفة، ونستطيع أن نميز في تعريف المقطع اتجاهين :

1. الفونيتيكي :

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن المقطع تتابع من الأصوات الكلامية له قمة إسماع طبيعة تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، أو أصغر وحدة في تركيب الكلمة[2].

2. الفونولوجي :

يرى أصحاب هذا الاتجاه بين درجة الوضوح النسبي، ودرجة الدقة المنطوقة، ويعرفون المقطع كونه "وحدة" في كل لغة على حدة، ولهذا فإن التعريف الفونولوجي الدقيق لابد أن يكون خاصا بلغة معينة أو مجموعة من اللغات، ولا يوجد تعريف فونولوجي عام، لأن هذا يخالف الحقيقة المعروفة، أن كل لغة لها نظامها المقطعي

---

(1) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، ص : 232.

(2) عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر، الأردن، ط1، 1998م-1419هـ، ص: 47.

المعين[1]. ومن هنا فإن المقطع عندهم وحدة تشتمل على عدد من التتابعات الصوتية، تضاف إليها عوامل أخرى كالنبر والطول والنغم. وقد عرفه "ديسوسير" بأنه الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفته داخلها[2]. ويحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع صوتية، عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، وبها يعرف نسيج الكلمة في لغة من اللغات[3]. ويذكر إبراهيم أنيس بأن اللغة العربية كغيرها من اللغات تتركب فيها الكلمات من مقاطع وإن كانت أميل للمقاطع المقفلة، ويقل فيها توالي المقاطع المفتوحة وبخاصة حين تشتمل على صوائت قصيرة فالمقاطع إذن نوعان :

1- مقطع متحرك (open)

2- مقطع ساكن (closed)

"والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن"[4]. وبرغم تعدد الآراء حول تقسيم المقطع الصوتي، إلا أن معظم الدراسات اللغوية المعاصرة استقرت على التقسيم الآتي[5]:

1- المقطع القصير: ويتكون من صوت ساكن + صوت لين قصير "حركة قصيرة" ويرمز للصوت الساكن أو الصامت consent بالرمز (ص) أو (c) والصوت اللين أو المتحرك الصائت بالرمز (ح) أو (v)، ومن ثم يرمز لهذا المقطع بالرمز (ص ح) أو (cv) وهذا نحو: وَ–بَ.

2- *المقطع الطويل:* وله صورتان :

أ) صامت + صوت لين طويل "حركة طويلة" ويرمز له بالرمز (ص ح ح)، (cvv) ويمثله الحرف الذي يعقبه مد نحو : ما- نا- في.

ب) صوت صامت + صائت قصير + صوت صامت ويرمز له بالرمز (ص ح ص) أو (cvc)، نحو بل، هل.

3- المقطع الزائد الطول: وله صورتان :

أ) صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت ويمز له بالرمز (ص ح ح ص) أو (cvvc) ومثاله كلمة "باب"بسكن الآخر.

---

(1) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص : 242

(2) عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 242.

(3) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص : 159.

(4) ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص : 159.

(5) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص، ص : 52-53.

ب) صوت صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت.

ويرمز له بالرمز (ص ح ص ص) أو (cvcc) ومثاله كلمة "قبل" بتسكين الآخر. يختار الشاعر أو الأديب المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية، فيجسد من خلالها الفرح العميق أو الحزن الطويل. وهذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الشعري، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة وهو "ليست نغمات مكررة فقط بل هي تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلم والمخاطب والموضوع، فأصوات الحروف وتركيب المقاطع وتناغم الحركات مع السكنات والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة، وكل هذه الادوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع والإيقاع يبرز الموضوع"[1].

2- أنواع المقاطع في شعر جلواح:

وفي محاولة الوقوف على ما تحدثه هذه المقاطع الصوتية في شعر مبارك جلواح وقع اختياري على بعض الأبيات الشعرية من ديوانه "دخان اليأس".

والمقاطع الصوتية الواردة فيها هي كالآتي :

ذاق بي في ذراك كل مقـــــــــام	وسبيل سوى سبيل البعـــــــــــاد
ذا/ ق/بي/في/ذ/ر اك/كل/ل/م/قا/من	و/س/بيل/س/و ى/س/بي/لل/ب/عاد/
وجفافي رياضك الروح منـــــــي	ظل صفو الحياة والإسعـــــــــاد
و/ج/فا/في/ر/يا/ض/كر/روح/من/ني	ظل/ل/صف/ول/ح/ياة/ول/اس/عاد
فتنقلت طالبا بسواهـــــــــــا	راحة القلب من هوان النكـــــــــاد
ف/ت/نق/قل/ت/طا/ل/بن/س/وا/ها	را/ح/تل/قل/ب/من/هـ/وا/نن/ن/ كاد
فجفاني لدى الرحيل ولم يـــــر	ض بلادي عنك بالإبعـــــاد[2]
ف/ج/فا/ني/ل/در/ر/حي/ل/و/لم/ير	ض/ب/لا/دي/عن/ك/بل/إب/عاد

[1] منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاؤه، ص: 23.
[2] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 280.

من خلال هذا التشريح المقطعي لهذه الأبيات يبدو لنا أن أكثر أنواع المقاطع فيها هي المقاطع القصيرة (ص ح) بتواترها (34) مرة ثم تأتي بعدها المقاطع الطويلة المفتوحة

(ص ح ح) بتواترها (20) مرة أما المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص) فجاءت في المرتبة الأخيرة بتواترها (09) مرات.

فالنوع الأول (ص ح) من هذه المقاطع هو أكثر الأنواع في الغالب، لأنه يمثل جل حروف النص، أما المقاطع الأخرى فهي تتواتر حسب الحالات الشعورية للشاعر، فكثرة المقاطع الطويلة المفتوحة هي تعبير عن ضيق نفسه وإحساسه بالغربة، فهي امتداد لهذه الأحاسيس، وتتمثل في (ذا، بي، في، فا، يا، طا، وا، ها، را، لا، حي...) وهي تمثل ملمحا أسلوبيا بارزا يحمل التأزم النفسي لدى الشاعر، وتتكرر هذه الظاهرة المقطعية في أغلب قصائد جلواح حيث يجنح إلى المد لإبداء ضيقه وشكواه.

والنوع الثاني من هذه المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص): (كل، من، للـــ، كر، ظل، ول، إس، قل، تل، لم) وهي شكل من أشكال المقاطع الطويلة السابقة (لا، يا...)، وإذا كانت هذه الأخيرة قد حملت إلينا ضيق الشاعر، فإن هذا الشكل من المقاطع يعبر عن المعنى نفسه لمضاعفة الساكنين، وهذا المقطع –في حقيقته- لا تستصيغه طبيعة اللغة العربية إلا عند الوقف ليكون تعبيرا عن نهاية طويلة الإغلاق في نفس الشاعر. وتتواتر المقاطع الطويلة (40) مرة في مجملها وهي غير مخالفة لنظام هذه الأبيات، وتوزع على مستوى لغتها محدثة نوعا من التماثل مع المقاطع القصيرة بوصفها أصل التعبير فعبرت عن شكوى الشاعر وضيق نفسه الكبير الذي يسيطر على كامل القصيدة.

أما المقاطع الزائدة الطول (ص ح ح ص) فهي تسود كل الأبيات في القصيدة، وهي تتناسب مع "الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقاطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى"[(1)].

وللإشارة فإن هذا النوع من المقاطع يتكرر مع عدد كبير من الأبيات الشعرية في الديوان، وهذه المقاطع المغرقة في الطول (عاد، كاد، حيل، بيل،...) جاءت لتعبر عن الضيق الطويل الممتد، فالشاعر يشكو من الإبعاد والرحيل عن أرض الجزائر. وعلى هذا النمط تسير مقاطع القصيدة "وداع الوطن" كاملة، تتقارب فيها المقاطع القصيرة والمقاطع

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص، ص : 54.

الطويلة لتحدث توازنا صوتيا ينبئ عما في نفس الشاعر من ألم وحزن. وقال الشاعر في قصيدته "لحظة في روضة":

1. فتريك الرياض كالغدر الخضـــ ـــر بها الطير حائما ومسفا
2. هاتفا صامتا وحينا تـــــــــراه لكؤوس الحياة يرتشف رشفا
3. فترى النور كالحباب عن الأمــ ـــواج من تحته لدينا مشفـــا
4. راقصا في يد الصبا ضاحكا في راحة الشمس عابقا ومرفا[(1)]

وعند تقطيع هذه الآبيات نتحصل على المقاطع الآتية :

1- ف/ت/ر ي/كر/ر/ياض/كل/غ/د/ر ل/خض/ر/ب/هط/طي/ر/حا/ئـــ/من/و/م/سف/فا

2- ها/ت/فن/صا/م/تن/و/حي/نا/ت/راه/ل/ك/ؤو/سل/ح/ياة/ير/ش/ف/رش/فا

3- ف/ت/ر ن/نو/ر/كل/ح/باب/ع/نل/أم/وا/ج/من/تحج/ت/ه/ل/دي/نا/م/شف/فا

4- را/ق/صن/في/ي/دص/ص/با/ضا/ح/كن/في/را/ح/تش/شم/س/عا/ب/قن/و/م/ر ف/فا

ترتبط أنواع المقاطع المتواترة –في هذه الأبيات- بحالة المرح الذي يعبر عنه الشاعر، وهي كالآتي :

تواترها	نوع المقاطع
38	المقاطع القصيرة (ص ح)
28	المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص)
19	المقاطع الطويلة المفتوحة (ص ح ح)
04	المقاطع الزائدة الطول (ص ح ح ص)

جـــــدول رقـــــم -5-

من خلال هذا التقطيع يتضح لنا أن البنية الصوتية لهذه الأبيات الشعرية تمركزت في المقطعين: القصير والطويل بنوعيه. وقد جاء المقطع الصوتي الطويل في المرتبة الأولى حيث تكرر (47) مرة وهو مجموع المقطعين الطويلين: المغلق والمفتوح، على أن المقطع القصير جاء في المرتبة الثانية حيث تكرر (38) مرة. بينما تضاءلت المقاطع الزائدة الطول (ص ح ح ص) إلى حد كبير حيث تكررت أربع مرات فقط. وقد يرجع

[(1)] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 290.

شيوع المقطع الطويل في النص الشعري إلى أبنية اللغة ذاتها، "حيث تقوم معظم أبنية اللغة على البنية الثلاثية أو الثنائية، وهي التي تتوافق مع هذه المقاطع"[1]. وقد يرجع شيوع المقطع الطويل بشقيه المغلق والمفتوح إلى ارتكاز القصيدة على البحر الخفيف المتمثل في :

(فا/عـــ/ــلا/تن/مستـــ/ــفـــ/ــعـــ/لن/فا/عـــ/ــلا/تن) وهو :

[(ص ح ح+ص ح+ص ح ح+ص ح ص)+(ص ح ص+ص ح ص+ص ح+ ص ح ص)+(ص ح ح+ص ح+ص ح ح+ص ح ص)].

فقد شكل المقطع الطويل ركيزة أساسية في التفعيلة ومن ثم في كل النص الشعري، وهذا يشكل إيقاعا صوتيا جماليا في النص الشعري نتيجة تتابع هذه المقاطع بوحداتها الصوتية.

وتجدر الإشارة إلى زيادة المقاطع المغلقة (ص ح ص) على المقاطع المفتوحة (ص ح ح). وهذه المقاطع عكست نفسية الشاعر الذي صور جو المرح الذي يحيط به في هذه الروضة بالرغم من معاناته.

ويتضح من خلال هذا التتابع الصوتي مدى توافق المقطع الطويل بسكناته ووقفاته العديدة مع حركة الطير، تلك الحركة التي تتسم بالتقطيع والاستمرار، وهي حركة تتجسد في الذات الإنسانية وهي تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر في تلك اللحظات. ويضاف إلى ما سبق أن المقطع الطويل في هذه الأبيات الشعرية اقترن إلى حد كبير بالكلمات المنونة، والمشددة حيث يتضاعف المعنى، ويتضح هذا في الكلمات الآتية :

(الرياض، الطير، حائما، مسفا، هاتفا، صامتا، النور، مشفا، الصبا، ضاحكا، راقصا، الشمس، عابقا، مرفا).

ومن هنا يمكن القول أن زيادة المقاطع الطويلة كانت نتيجة لعوامل فنية ولغوية وموضوعية، "فالفنية تمثلت في التشكيل الايقاعي للنص وفي ضروراته الفنية، واللغوية تمثلت في تغير أبنية الكلمة الصوتية والصرفية في مثل التشديد والتنوين، والموضوعية تمثلت في نمط القضية المطروحة في النص"[2].

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص، ص: 210.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص : 216.

فترتيب المقاطع في الكلمات وتواليها على نسق معين له أثر كبير في إحداث الموسيقى الداخلية التي تناسب الأفكار التي يحملها النص الشعري، واستخدام جلواح لهذه المقاطع هو استخداما فنيا كثر فيه تكرار نفس المقاطع وذلك بتكرار الكلمات نفسها أو بتكرار صيغتها أو تراكيبها مما انعكس على الموسيقى الداخلية والتي تعكس بدورها الحالات الشعورية المختلفة للشاعر، وتتمثل في:

3- موسيقى الأصوات المحصورة في الألفاظ :

إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف -كما مر معنا- وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة في الأبيات الشعرية، والتكرار الذي سأعالجه في هذا المبحث يتكون من أربعة أقسام هي:

3-1- تكرار الكلمات في البيت الشعري الواحد :

وهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه وهي وسيلة أسلوبية فعالة في شد الانتباه، وإظهار المعنى، ومن أمثلة قول الشاعر :

ولا تخش منهم في الحياة إذابة   لقد عاش من يخشى أذى الناس صاغرا[1]

رافق التردد الصوتي في هذا البيت رؤية جلواح في الحياة، إذ يأمر الإنسان بأن لا يخش إذاية الناس حتى لا يعش صاغرا، وهذا التكرار يحدث جرسا موسيقيا يعمل بدوره على تمهيد الطريق لبروز المعنى، وقوله أيضا :

رويدا رويدا لست بناقـــــــل   سوى جسدي عن ذي البلاد وذاتي[2]

ارتبط التكرار في هذا البيت بالتأكيد على بقاء روح الشاعر وتفكيره في بلاده لذا يأمر ناقله بالتمهل في نقله بعيدا عنه.

3-2- تكرار البداية (anaphora):

"وهو أكثر ارتباطا ببناء القصيدة أو الأبيات التي يرد فيها إذ أنه قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[3]. ومن أمثلته في شعر جلواح نجد :

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 209

[2] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 205.

[3] ربابعه موسى : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني ودار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 2001، ص : 47.

3-2-أ- تكرار الأدوات :

كقوله في "ذكرى نادي التهذيب"

فأين الفضيل وأين السعيــد وأين السنوسي الخطب العجب
وأين التبسي وابن عتيـــق وأين يعيش الهزار الطـــرب
فأين يعيش يعيش الفنـــون وأين يعيش يعيـــش الأدب
فأين الرفيق الجليس اللطيف وأين الصديق الأنيــس الأرب

ثم يتوقف عن هذا التكرار ليعود إليه بعد خمس أبيات قائلا :

فأين الشيوخ وأين الشباب وأين الوفود وأين العصـــب
وأين البرابرة الفضـــلاء وأين الأعاجم وأين العصب[1]

بلغ التكرار في هذه الأبيات درجة قصوى، حيث ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناء متماسكا يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة، فهذه التساؤلات وتكرارها ما هي في الحقيقة إلا انعكاسا لما يدور في نفس الشاعر، فتكرار (أين) ستة عشرة مرة، هو تعبير عن مدى حيرة الشاعر وقلقه وإحساسه بالألم على فراق أحبته، وأحدثت هذه الأداة انسجاما موسيقيا بين هذه الأبيات. وقوله أيضا في "تحية البلاد بعد خطب البعاد"

فلا تستطب في الكون بالذل عيشـة لقد مات من يرضى الحياة بذلـــه
ولا تبتئس من سوء حظك في الدنيا فسوء حظوظ الشعب من سوء فعله
ولا تجف من أبناك من قل عزمـه فقد يقصل الصمام من بعد صقلـه
ولا تقل فيهم من تكاثر رجســـه لقد يطهر الموضور من بعد غسله[2]

كرر الشاعر (لا الناهية) أربع مرات متتابعة، شكل ترابطا بينهما وتلاحما، وهو بصدد إعطاء مجموعة من النصائح التي تعبر عن حكمته في الحياة.

3-2-ب- تكرار الكلمات:

يرد في أحيان كثيرة تكرار كلمات معينة في "دخان اليأس"، وكل تكرار يؤدي غرضا أساسيا لا يمكن حذفه من السياق بأي شكل من الأشكال، وربما تكون دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة من تكرار الحروف.

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 321
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الاحياء والتجديد، ص : 217.

وهذا النوع من التكرار هو ما يسمى بالتكرار المتماثل وهو تطابق الكلمتين في الدال والمدلول[1]، ويتضح من خلال التجانس الإستهلالي الذي يحدثه تكرار الكلمات المتوالية، وهذا ما يكثر استعماله في شعر جلواح، ومن أمثلته قوله في "دمعة على الوطن المهضوم" :

أبكي على وطن يحيا الخئون بـــــه	مكرما ويهان المخلــــــص الأرب
أبكي على أمة أمسى يحاربهـــــــا	من في الأنام لها قد ظل ينســـــــب
أبكي على روضة يلقى الغداف بها	كل المرام ويشقى البلبل الطــــرب
أبكي على ثروة تبنى القصور بهـــا	في أمة كاد أن يجتاحها الشغــــــب
أبكي على كتلة لله داعيــــــــــة	ضاقت بها في حمى أوطانها الرحب[2]

كرر الشاعر الفعل (أبكي) خمس مرات متتالية في صدر خمسة أبيات، وتكرار هذا الفعل قد يبدو للوهلة الأولى تكرار مملا، إذ يمكن أن يذكره الشاعر في أول بيت ثم يعطف بقية الأبيات، لأن هذا الفعل لا يضيف أي جديد، لكن عندما نمعن النظر فيه ندرك دوره في تأكيد معنى الألم الذي بلغ ذروته لأن الشاعر يبكي على الوطن المهضوم، وهذا التكرار أدى إلى إحداث انسجام موسيقى في بداية كل بيت شعري. ويعتمد جلواح في قصائده على مثل هذا التكرار اعتمادا كبيرا مثل قوله في قصيدته "أي أبي" :

قوة الله التي ما فوقهـــــــــــا	قوة تملك أرسان الأمـــــــــور
قوة الله التي من تحتهـــــــــا	سائر الأكوان ترسو وتمـــــور
قوة الله التي في يدهـــــــــــا	محور الأكوان والدهر يـــــدور
قوة الله التي قد أوحشـــــــت	غاب "جلواح" من الليث الهصور[3]

تكررت عبارة " قوة الله التي" أربع مرات متتالية، افتتح بها الشاعر هذه الأبيات ليعبر عن إيمانه بقوة الله وقدرته، وهذا التكرار غير ممل لأنه يقدم في كل مرة متعلقا جديدا يفاجئ به المتلقي حيث "كان يرثي حاله فقد تركه والده في غابة موحشة، لا رفيق فيها ولا أنيس، كما ترك غيره ممن كان يستمع إلى دروسه بالمسجد ويتلقى عنه المعارف والعلوم"[4].

[1] محمد كراكبي : (تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (إلياذة الجزائر لمفدي زكريا)، مجلة الآداب، ع 5، 1421هـ، 2000، ص : 40.
[2] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 232.
[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 302.
[4] عبد الله الركيبي : جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص : 277.

3-3- تكرار الصيغ والتراكيب:

ويكرر جلواح عدة تراكيب فعندما يبلغ اليأس به مداه، وتتنابه الأفكار القاتمة يعبر عنها في قصيدته "وتر الإنتحار" قائلا :

فلقد تملت ذا الرقيم ومـــــا   فيه من الأدران والوضــــر
ولقد تملت ذا الصريم ومـــا   فيه من الأشجان والسهـــر
ولقد تملت ذا الجحيم ومـــا   فيه من النيران والجمـــر[1]

فكرر الشاعر نفس التركيب في الصدر والعجز ثلاث مرات مع تكرار نفس الصيغ: الرقيم، الصريم، الجحيم (فعيل)، و/الأدران، الأشجان، النيران/الوضر، السهر، الجمر.

ويقول أيضا في نفس القصيدة :

فجميع ما فيه يمثلـــــه   جزع/الغروب/وحيرة/السحـــر
وجميع ما فيه يمثلـــــه   صمت /الذكاء/وكآبة/القمـــر
بل كل ما فيه يمثلـــــه   شكوى/الصبا/وتبرم/الزهـــر
بل كل ما فيه يمثلـــــه   نوح/العيون/وجهشة/المطـــر[2]

كرر الشاعر نفس التراكيب وخاصة في عجز الأبيات، أما في صدر الأبيات فكرره بنفسه مرتين في: الأول، والثاني، والثالث والرابع. ويختم هذه القصيدة بتكرار نفس التراكيب حيث يقول:

إني سئمت من/الوجود/ومـــن   حمق المسا/وغباوة البكـــر
وسئمت من/كيد الحياة/ومـــن   أحن القضا/وضغائن القدر
وسئمت من/هزء الرجاء/ومن   هزل المنى/وتهاون الضجر
وسئمت من/عبث الشبيبة/بـــي   وعبوس ذاك الشيب للبصر

فهذه القصيدة جعلت الدكتور عبد الله ركيبي يشهد بأنه لم يقرأ لشاعر جزائري حتى الآن في شعره الوطني قصيدة مثل هذه "يصور فيها الشاعر حبه ووداعه لوطنه وامتزاجه بذراته وانصهاره في كل شيء فيه وارتباطه به وبمستقبله، وفوق هذا كله يصور ضعفه كإنسان وقوته كوطني وفي لبلاده ومواطنيه من الجزائريين"[3].

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجيد، ص : 254.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 255.
(3) عبد الله الركيبي : جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص : 165.

فهذه التراكيب الجزئية أو الكلية تساهم في بناء الموسيقى الشعرية وتجعل الشاعر "يلتزم بنفس التركيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغني"[1].

وتكرار هذه التراكيب هو تكرار نفس المقاطع الصوتية المغلقة أو المفتوحة، لكن جاء هذا التكرار في معظم القصائد بشكل مضطرب حيث يختلف في القصيدة الواحدة، فيعتمد الشاعر تركيب معين ثلاث أو أربع مرات ثم يتخلى عنه ويعتمد تركيب آخر يختلف عنه تماما ثم قد يعود إليه مرة أخرى، وهذا ربما يؤثر على وحدة النغمة الموسيقية الداخلية وعلى انسجامها في كامل القصيدة، وهذا يعبر عن قلقه أيضا وعلى اضطرابه الشديد في بعض المواقف لكن هذا لا يمكن عده ضعفا في شعره بل هو عبارة عن مجموعة من الإختيارات التي تميز أسلوبه عن باقي الأساليب. ومن أمثلة تكراره للكلمات والتراكيب قوله في قصيدته "صحراء الوجود" :

وبها الجبال الشامخات معاقــل　　أما المعاقل والقرى كثبــــــان

------------------　　------------------

وبها السعادة والجلال سلافــة　　ما للورى في كأسها إدمـــــان

وبها الإهانة والشقا سحب بها　　قد تظلم الأفكار والأذهـــــان

وبها الخطوب أراقم وعقارب　　وبها الجدود لدى الورى غزلان

وبها الدواة والتراب وامــس　　وبها الصداقة والهوى غــدران

وبها الصباحة والجمال أشقة　　ببصيصها جنباتها تـــــزدان

وبها للطافة والكرامة نسمــة　　تنمو بها الأزهار والأفنـــان[2]

ذكر الشاعر كلمة (وبها) في البيت الأول ثم تخلى عنها في البيتين المواليين ثم رجع وكررها ست مرات، وهذا النمط يشد الانتباه بسبب ما يحدثه الذكر والانقطاع.

4-3- تكرار اللازمة:

يلتزم جلواح في بعض قصائده بتكرار كلمات معينة فيبلغ التكرار ذروته كقصيدته "محيط الليالي" التي يقول في مطلعها :

---

[1] محمد الهادي طرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 74.

[2] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 276.

"محيط الليالي" كلنا بك نسبح إلى غاية تعساء بالروح تنزح[1].

افتتح جلواح قصيدته بـــ "محيط الليالي" وهو عنوان القصيدة، وراح يكرره في بداية الأبيات الشعرية حتى بلغ تكراره ثماني مرات موزعة على عشرين بيتا شعريا، وهذا التكرار يحدث نغما موسيقيا يجعل المتلقي (القارئ أو السامع) يعتاد عليه، ويعزز التأكيد على موقف الشاعر.

وتكرار عنوان القصيدة ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر جلواح ويكون في بداية البيت الشعري وكذلك في الشطر الثاني منه، كقصيدة "أيا والدي" التي سبقت الإشارة إليها. ويبرز هذا في قصائد أخرى مثل (رداء النوى، يا ضاريا، أيها الشرق، أيها الإنسان، صريع الجوى).

ويشكل التكرار نقطة جوهرية تدور حولها الأبيات الشعرية، وتصبح هذه الألفاظ المكررة مرتكزا يبنى عليها في كل مرة معنى جديدا، وبهذا يصبح التكرار في شعر جلواح وسيلة لإثراء المواقف المختلفة.

ويلاحظ الدارس لديوان "دخان اليأس" أن التكرار قد ينحصر لإحداث التوازن الصوتي أو للضرورة اللغوية أو لملء البيت الشعري فقط، كقول الشاعر :

تقطع الليل والنهار مشفا عن جنى الليل والنهار المسم[2]

فتكرار (الليل والنهار) في الشطر الثاني يمكن الإستغناء عنه دون أن يختل المعنى مع تعويضه بالضمير المنفصل (هما). ويقول أيضا :

يا موت هذا زمانـــــي يا موت خذ بالزمانـــــــي[3]

فتكرار "يا موت" في الشطر الثاني جاء لملء البيت فقط حيث يمكن الإستغناء عنه دون أن يختل المعنى. وقد يأتي التكرار لتعلق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت الشعري، كقول الشاعر :

ثباتا أمام الزمان فـــــإن وراء الثبات بلوغ الوطر
فإن الزمان خطير فـــــلا يحارب إلا رجال الخطر[4]

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 208
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 294.
(3) رابح دوب، مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص: 332.
(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 325.

4- موسيقى الألفاظ في البديع

إن فن البديع وثيق الصلة بالموسيقى التي تنتجها الألفاظ حيث يتفنن الشاعر في ترديد أصواتها حتى يكون لها نغما موسيقيا وحتى يؤثر على المتلقي، فالبديع "مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما إختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد في موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية"[(1)].

4-1- الجناس :

ويعد الجناس من أهم أبواب البديع، ويلعب الجناس دورا هاما في لفت انتباه المتلقي، ويحدث في نفسه ميلا وإصغاء، فمن شأنه أن يحقق صلة متينة بين المرسل والمرسل إليه ويصير بذلك مولدا من مولدات الوظيفة الإنتباهية والتي تحرس على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز[(2)]. والتجنس "أن يكون اللفظ واحد والمعنى مختلفا"[(3)]. والملاحظ على شعر جلواح أنه لم يحتو على الكثير من الجناس لكن هذا لا يعني أن قصائده تخلو منه تماما، فقد يأتي في بيت واحد من القصيدة أو في بعض أبياتها، ومن أمثلته في "دخان اليأس" :

أ) الجناس التام : وهو "تشابه الكلمتين في اللفظ"[(5)] أي اتفاق اللفظتين المتجانستين في أمور أربعة هي: الأصوات وشكلها، وعددها، وترتيبها. يقول الشاعر :

شباب افريقيا الزهراء دمتم   بغاب افريقيا أسدا غضابا[(6)]

الجناس هنا بين "شباب افريقيا" و"غاب أفريقيا" فهو جناس تام مضاف فلو تكررت (افريقيا) دون إضافة (الشباب والغاب) لم تعد تجنيسا ولكن لما أضيف الأول إلى الشباب وهو شباب الجزائر الإفريقي الذي يحارب عداة الحق، في حين أضيف الثاني إلى (الغاب) وهو المكان الكثيف الأشجار الذي تسكنه الأسود. ويقول أيضا :

---

(1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 45.
(2) عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، تونس، ص : 159.
(3) مصطفى الصاوي الجويني : البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعة، 1993، ص : 194.
(5) السكاكي : مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1408هـ/1987م)، ص : 428
(6) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 312.

ولا أرتجي منك الجزاء لأن لي   جزاء لدى الرحمن من خير فضله[1]

دلت كلمة (الجزاء) على معنى المكافئة المادية أو المعنوية التي لا يريدها الشاعر لأنها من الإنسان، أما كلمة (جزاء) الثانية فدلت على المغفرة التي يرجوها الشاعر من خالقه، فبين المتجانسين تناسبا من حيث دلالة كل منهما على المكافأة وإن اختلف نوعها.

ب) الجناس الناقص : "وهو يختلف في الهيئة دون الصورة"[2] أي هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد منن الأمور السابقة الذكر. يقول جلواح :

فجاهدت حتى أجهدتني نوائب   توالت على حزبي بتشتيت شملـــــــه[3]

تتفق (جاهدت وأجهدتني) في أغلب الفونيمات مع تغيير بسيط في المقطع الأول والأخير منهما، فدلت الأولى على الجهاد أي بذل الجهد والقتال من أجل هدف معين، والثانية دلت على التعب المترتب عن هذا الجهاد. ومن أنواع الجناس الناقص نجد:

* **الجناس المضارع** : وهو تقارب الوحدات الصوتية في المخرج سواء كان في الأول أو في الوسط أو في الآخر، وهو "أن يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج"[4]. ومن أمثلته قول الشاعر :

مساجين في هذه الجسوم   مساكين في هذا العرا بؤساء[5]

تتفق الوحدتان الصوتيتان في الثنائية (مساكين، مساجين) في مخرج أربعة أصوات، وتختلف في صوت واحد في المقطع الثالث (الجيم والكاف) المتقاربين في المخرج حيث (الجيم) من الأصوات الغارية (الطبق اللين)، و(الكاف) من الأصوات الطبقية (الطبق اللين)[6].

4-2- السجع :

يميل جلواح في بعض الأحيان إلى استخدام السجع في بعض أبياته الشعرية، لكنه لا يمثل ظاهرة أسلوبية شائعة في كل ديوانه. وعلى الرغم من قلته فهو يكسب الكلام جرسا موسيقيا، ويلفت الإنتباه ويؤكد المعنى، ومن أمثلته قول الشاعر :

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 217.
[2] السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 428.
[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص :
[4] السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 429.
[5] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 22.
[6] عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص : 37.

أن الجبال الراسيات غياهب   مجمدة والمائجات غمـــام[1]

لقد اعتمد على السجع في كلمتين متباعدتين (الراسيات والمائجات).وقد يستعمل السجع في كلمات عديدة في الشطر الواحد أو البيت الواحد. ومن أمثلة ذلك قوله :

وأفعم قلبي نشوة ومسرة   بظل شبابي للكعاب غرام[2]

لقد اعتمد على السجع في كلمتين في الشطر الواحد، مم يحتم على القارئ التوقف عند الكلمة الأولى ثم الانتقال إلى الكلمة الثانية حيث يستغرق زمنا أطول، والشاعر هنا في موقف تعداد ما أفعم قلبه من أفراح. وقوله أيضا في قصيدة "صحراء الوجود:

وتعسر فتضمر وتكسر   فتحسر وتضجر فهـــــوان

وصبابة فكآبة وجفاوة   فالذحل فالتنكيل فالأضغـــان

وحداثة فشبيبة فكهولة   فالشيب حيث تفاقم الأشجان[3]

أكثر جلواح من السجع في الأبيات حيث بلغ في البيت الواحد خمس مرات (تعسر، تضمر، تكسر، تحسر وتضجر)، وهي على نفس الصيغة (تفعل) وهي تفيد الزيادة والقوة في المعنى. وجاء السجع في البيت الثاني في الشطر الأول في ثلاث كلمات (صبابة، كآبة، وجفاوة) وكذلك في البيت الثالث في (حداثة، شبيبة وكهولة) إذ استقلت كل كلمة عن الأخرى بتفعيلة سالمة (متفاعلن) من البحر الكامل، هذا ما جعل الموسيقى تقوم على وقفات مقطعية واضحة أدت إلى توحيد الإيقاع في هذه الأبيات، وهذا التكرار قادر على خلق نغمة موسيقية تنسجم مع الموقف الذي عاشه الشاعر.

وعلى الرغم من قلة الجناس والسجع في شعر جلواح، إلا أنهما حققا عدة وظائف أهمها :

- التنبيه على ذات المدلول أو على صفاته.
- إحداث نوع من الانسجام الصوتي الداخلي في الأبيات الشعرية.
- لهما دور في تجميل البيت ولفت نظر الدارس إلى اللفظ المقصود.
- عبرا عن التقارب الصوتي الموجود بين الألفاظ.

ولم يكن جلواح يكتفي بالموسيقى الداخلية الناتجة عن الأنماط المختلفة للتكرار وإنما كان يحدث إيقاعا موسيقيا في الشعر قائم على تكرار آخر هو تكرار البحور

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 225

[2] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 227

[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 277.

الشعرية الذي له دور كبير في إبراز الموسيقى الخارجية التي تعكس شخصية الشاعر في التقليد أو التجديد، والتي سأركز عليها في هذا المبحث وذلك بدراسة الأوزان والقوافي وهي كالآتي:

ثالثا - الموسيقى الخارجية:

أولا - البحور والأوزان*:

إن من أبرز ما يلفت نظر الدارس للشعر العربي الحديث في الجزائر هو المحافظة الشديدة على القصيدة العمودية، والالتزام بالإيقاع المعتمد على أوزان الخليل والقافية الموحدة في جل القصائد التي ظهرت قبل فترة الخمسينات وسر ذلك هو انضواء أغلب الشعراء إلى الحركة الإصلاحية المحافظة[1].

أما "جلواح" فتمرد على هذا الموقف واتجه إلى الرومانسية، فأحس بواقعه السيئ وثار عليه، لكنه بقي محافظا على أوزان الخليل، والتزم بالقافية التزاما كبيرا، فنظم قصائده التي بلغت اثنتين وستين قصيدة ومقطوعة واحدة على ثمانية بحور، ويرجع الفضل في ترتيبها حسب الأوزان والقوافي إلى أستاذي الدكتور رابح دوب، الذي اعتمد على طريقة شيوع البحر، ورتب القصائد داخل البحر الواحد ترتيبا ألفبائيا ثم إحصاء عدد القصائد في كل بحر وعدد أبياتها أيضا.

وترتيب الديوان بهذا الشكل يسهل كثيرا دراسة هذه البحور الشعرية والنظر فيها من زوايا مختلفة كالتركيز على نسبة شيوعها والخصائص الموسيقية للبحور الأكثر استعمالا.

*** وصف البحور المستخدمة :**

احتوى ديوان "دخان اليأس" على (2370) بيتا شعريا موزعة كالآتي :

البحور	الطويل	البسيط	الكامل	الخفيف	الرمل	الوافر	المتقارب	المجتث
عدد القصائد	17	13	10	6	06	05	05	01
عدد أبياتها	536	423	470	325	267	187	162	35
نسبة ورودها	%22,61	%17,84	%19,83	%13,71	%11,26	%7,89	%6,83	%1,47

جـــــدول رقـــــم -5-

* الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة. أنظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق، مطبعة أمين هندية، ط1، مصر، ت ط : 1925، ص: 88.

(1) رابح دوب: مبارك جلواح بين الغحياء والتجديد، ص: 331.

ويتضح من الجدول السابق أن "جلواح" اهتم بثمانية بحور هي:(الطويل، الكامل، البسيط، الخفيف، الرمل، الوافر، المتقارب والمجتث) ومعنى هذا أنه لم يحاول الخروج عن ما رسمه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" للشعر العربي، والذي سلكه القدماء والمحدثون على السواء، وهذه الأوزان هي التي جاء في أغلبها الشعر العربي وإن تفاوتت نسبها عندهم[1]. ويتضح أيضا إقبال جلواح بكثرة على البحر الطويل، والبحر البسيط، والبحر الكامل وهي كالآتي :

البحـــــر الطويــــل :

وزنه هو :

فعولـــــن مفاعيلـــــن فعولـــــن مفاعيلـــــن x 2

تمسك الشاعر بالبحر الطويل حيث شغل حيزا كبيرا من شعره، هذا البحر الذي قال عنه الدكتور إبراهيم أنيس : "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[2].

وقد استخدمه جلواح –على غرار القدماء- في (17) قصيدة أي بنسبة 22,61%، وهو أطول البحور الشعرية حيث يستغرق الزمن الصوتي للبيت الواحد من (7إلى8) ثواني[3].

خصص جلواح هذا البحر لمواضيع مختلفة : كالتأمل، الحب، الوطن، الغربة والعروبة، مما يدل على عفوية اختياره له فلم يخصصه لموضوع دون آخر.

وما نلاحظه على هذا البحر هو أن نفس الشاعر كان ينزع إلى الطول، لأننا إذا "رمنا تبين مدى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختار، ومدى إطالته النفس وحدودها، فوجب النظر إلى البحور موزعة على الأبيات"[4]. وهذا مقارنة مع باقي البحور الشعرية باستثناء البحر الكامل الذي ورد في (10) قصائد فقط، والتي بلغ عدد أبياتها (470) بيتا لأنه إذا قورن البحر الطويل مع البحر الكامل فإن نفس الشاعر فيه كان قصيرا حيث بلغ عدد الأبيات في أطول قصيدة منه "يا زمان" منه (60) بيتا، أما الكامل فقد بلغ طول قصيدته "محيط العدم" (108) أبيات.

---

(1) عمر بوقرورة : الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، 1997، ص : 302.
(2) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 59.
(3) صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام، الجزائر، ط1، 1996، ص : 44.
(4) محمد الهادي اطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 29.

البحـــــر البسيـــــــط :

مستفعلـــــن فاعلـــــن مستفعلـــــن فاعلـــــن 2 x

سمي البسيط "لانبساط مقاطعه أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه إذا دخلهما الخبل فتتوالى حركات ثلاث"[1]. وهو من البحور المزدوجة، عرفه الشعر العربي منذ عصره الأول، وجاء بعده الطويل من حيث شيوعه، وبقي محافظا على مكانته في العصور اللاحقة، بل واستطاع أن يزحزح الطويل ويحتل مركز الصدارة[2].

وجاء في شعر جلواح في (13) قصيدة بنسبة 17,84% وبذلك يحتل المرتبة الثانية إذا نظرنا إلى عدد القصائد والمرتبة الثالثة إذا نظرنا إلى عدد الأبيات أو النسبة المئوية التي يمثلها. وجاءت قصائده –التي على هذا البحر- موزعة على مضامين مختلفة مطروقة في ديوانه كوصف معاناته ومعاناة الشعب الجزائري، وحديثه عن الوداع والذكريات.

البحـــر الكامـــــل:

هو من البحور الصافية (البسيطة)، يتألف من تكرير "متفاعلن" ست مرات موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز[3]. وهو بذلك يعد أسرع البحور الشعرية لكثرة الحركات وقلة السكنات (///0//0)، جاء في عشر قصائد بنسبة 19,83% محتلا بذلك المرتبة الثانية من حيث نسبة وروده، وهذه النسبة تؤكد ارتياح جلواح إلى هذا البحر، لذا جاءت قصائده طويلة. وما يلفت النظر في البحر الكامل هو اعتماد "جلواح" على مجزوئه في ثلاث قصائد وهي: (يا علم، ذكرى البلاد على فراش السهاد، إلى روح شهيد فلسطين)، وهو البحر الوحيد الذي اعتمد فيه على المجزوء، أما باقي البحور فقد جاءت تامة[4].

أما إقبال جلواح على باقي البحور الشعرية (الخفيف، الرمل، الوافر، المتقارب والمجتث) كان بنسب متقاربة مثنى مثنى أي بين (الخفيف والرمل) و(الوافر والمتقارب).

فاستعمل الشاعر البحر الخفيف في ست قصائد بنسبة 13,71%، وهو من أقوى البحور توقيعا وأشدها تنغيما لما فيه من امتزاج الإيقاع القوي (/0//0/0) بالإيقاع الخافت (/0/0//0) وكلا الإيقاعين يعبر في آن واحد عن حركة النفس القلقة الحائرة التي لا تستقر على حال واحدة[5].

---

(1) يوسف صالح عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري، ص : 61.
(2) يوسف صالح عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري، ص : 62.
(3) يوسف بكار : في العروض والقوافي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص : 85.
(4) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 139.
(5) عمر بوقرورة : الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص : 305.

وهذا ما يتماشى مع أحاسيسه غير المستقرة على حال، حيث جاءت قصائده لتعبر عن وداعه لوطنه وإحساسه بالغربة، ولتعبر عن قلقه وحزنه لما آل إليه الشرق، وعبرت كذلك على جو المرح الذي عاشه الشاعر في الروضة ومواضيع أخرى.

واستعمل الشاعر بحر الرمل في ست قصائد أيضا بنسبة 11,26% وهو بحر أطلق عليه إبراهيم أنيس: "الوزن المحبوب في عصرنا الحديث"[(1)]، ويبدو أنه وزن الأنفس الحزينة التي تميل إلى الشعر الإنشادي الغنائي المعتمد على الإيقاع الراقص.

أما باقي البحور فجاءت بنسب قليلة، فالبحر المتقارب ورد بنسبة 6,83% في خمس قصائد ويضاف إليه استعمال الشاعر البحر المجتث في قصيدة واحدة هي "مارج اليأس" بنسبة 1,47% وهو بحر مجزوء بطبيعته (مستفعلن فاعلن)[(2)].

واعتماد الشاعر على البحور المجزوءة في أربع قصائد فقط من ديوانه : (يا علم، ذكرى البلاد على فراش السهاد، إلى روح شهيد فلسطين، صحراء الوجود)[(3)] يدل على ميله الكبير إلى البحور التامة لأن "الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[(4)]

وهذه البحور الطويلة تتسع لأكبر عدد من الكلمات التي تعطي للشاعر القدرة الكبيرة على التعبير، وخاصة في مواقفه التأملية الكثيرة، أما المجزوءة فهي أنسب للتعبير عن ثورته، فيقول في قصيدته "علم الحرب" :

هل تحت ظلك يا علـــــم إلا الكآبة والألـــــــم
كم حين تنشر في الـــورى تطوى المعاطب من أمم
كم حين تخفق في الفضـــا تندك تحتك من أطـــــم
كم حين تمتطي السمــــا تنظأ الإهانة من حـــرم
كم حين تطوي الربـــــى تطوي بظلك من نعـــم
كم حين تحمل في الوغى تقضي حيالك من بهـــم
وتغور تحت الترب مـــن شهب الجلالة والعظـــم
سعيا وراء جلالهـــــــا من خلف أستار العـــدم[(5)]

---

(1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 202
(2) يوسف بكار : في العروض والقوافي، ص : 112.
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 238.
(4)) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 177.
(5)) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص 273.

إن الشاعر في هذه الأبيات يهاجم "علم الحرب" الذي سبب المعاناة والشقاء للناس كافة، فهو في موقف الثورة، لذلك اعتمد على البحر الكامل المجزوء لأنه يناسب الحماس والثورة، فبعد إحصاء الزحافات والعلل التي دخلت أبيات القصيدة الـــ (25) تبين أن عدد كل التفعيلات هو (100) تفعيلة، جاءت السالمة منها بنسبة 41% والمزاحفة بنسبة 57% أما العلة فجاءت بنسبة 2% ومن ثم تصبح نسبة التغيرات ما يعادل 59%.

وجاءت المقطوعة الأولى التي تتكون من عشرة أبيات خالية من التأمل، فالشاعر بصدد مهاجمة "علم الحرب" الذي سبب الشقاء للبشرية، فدخل زحاف الإضمار (متفاعلن متفاعلن) على (18) تفعيلة، فحافظ الشاعر على سرعة البحر الكامل أما في المقطوعة الثانية التي تتكون من (11) بيتا دخل زحاف الإضمار أيضا على (28) تفعيلة وهذه الزيادة في عدد الزحافات تؤدي إلى كسر سرعة البحر، وترتفع أيضا في المقطوعة الثالثة التي تتكون من أربعة أبيات، حيث جاءت بنسبة 11% والتفعيلات السالمة 5%، فهذه الزحافات ليست منتظمة تزداد وتنقص من مقطوعة لأخرى حسب ما يقتضيه الموقف.

واعتمد جلواح أيضا على البحر الكامل المجزوء في رثائه البطل الفلسطيني "عمر بك العاصي" في قصيدته "إلى روح شهيد فلسطين"، والتي عبر فيها عن حزنه عليه وعلى الشرق عامة، قائلا :

ما بال دمعك ينهمـــــر	يا أيها الشرق الأبـــــــر
هاجتك ذكرى ما مضى	من عهد مجدك ذي الخطر
أم غال صبرك طول ما	قد نال صفوك من كــــدر
أم من عزيز قد خبــــا	بسماك طالعه الأغـــــــر [1]

ويعد إحصاء الزحافات والعلل التي دخلت أبيات القصيدة الـــ (37) تبين أن عدد كل التفعيلات هو (148) تفعيلة، جاءت السالمة منها بنسبة 32,43% وهي أقل من التفعيلات المزاحفة بكثير، والتي بلغت نسبتها 63,51%، أما العلة فجاءت بنسبة 4,05%، ومن ثم تصبح نسبة التغيرات هي 67,55%.

تعمد الشاعر هذه الزحافات والعلل ليكسر من سرعة البحر وليزيد من بطئه لأنه بصدد مخاطبة الشرق في حزنه فراح يصف آلامه بعد أن فقد بطلا من أبطاله، فطلب منه أن يفتخر بشهادة هذا البطل الذي لا يعد فلسطينيا فحسب بل مشرقيا عربيا.

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بي الإحياء والتجديد، ص : 261.

واعتماد جلواح على مجزوء الكامل في أربعة قصائد فقط من ديوانه، يعكس ميله إلى البحور التامة خاصة البحر (الطويل والبسيط)، لأنها تتسع لأكبر عدد من الكلمات ولأنها الأنسب لمواقف التأمل الذي يغلب على شعره.

ثانيـا - القافيــة والــــروي:

إن موسيقى الوزن والقافية* هي الإطار الذي جرى فيه شعرنا العربي، والذي حفظ للقصيدة العربية نظامها وبناءها حتى الآن، ويعرف الدكتور إبراهيم أنيس القافية قائلا : "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[1].

فالوزن والقافية يصدران نغما رتيبا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة، وقد أدت هذه الرتابة إلى أن يلجأ الشاعر إلى إبداع الانسجام بين عواطفه وموسيقاه.

وسأحاول في هذا المبحث أن أبين أساليب استخدامها في ديوان "دخان اليأس" ومدى مساهمتها في خلق الموسيقى الشعرية.

1- أنـــواع القوافـــي:

أ) **القافية المقيدة:** وهي: "كل قافية يكون فيها حرف الروي ساكنا، قيد عن انطلاق الصوت به"[2] أي الروي هو آخر عناصرها، وقد برزت في شعر جلواح ثلاثة أشكال للقافية المقيدة وهي:

1- **قافية منحصرة في الروي** : الألم، السحب، ظهر، الأدم.

2- **قافية مكونة من روي يسبقه ردف** : يغور، الخدين، المصون، اللحود، منير.

3- **قافية متكونة من روي يسبقه تأسيس بينهما دخيل:** الجزائر.

بلغ عدد القصائد ذات القوافي المقيدة في الديوان عشر قصائد بنسبة 16,07%، أما اختيار جلواح –في هذا النوع- كان موجها أكثر إلى القافية المتكونة من روي يسبقه ردف.

* سميت القافية قافية لأنها تقفوا أثر كل بيت، أي تأتي في آخره.

(1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص: 246.

(2) يوسف بكار : في العروض والقوافي، ص : 31.

ب- القافية المطلقة: وهي "القافية التي يكون فيها الروي متحركا أي أطلق الصوت به"[(1)] أي أن الروي تلازمه الضمة أو الفتحة أو الكسرة، وهي نوعان:

الأول: ما تبع حرف رويه وصل* فقط.

الثاني: ما كان لوصله خروج** ولا يكون هذا الوصل إلا هاء متحركة[(2)]

وهي حسب التوزيع التالي***:

فما وصله: ياء	هاء	ألف	واو
الظلمات – خبر - مؤتلق	شبلـــــــــه	وصلا – مقامرا	لواء – الحيوان
العبرات – الشبيم – بان		سقما – عبورها	تتزح– أسير- النفس
النفس – الآلام – إحن		الجشعا-نوادينا– فثابا	– رواح- يسيل-
الحزن – أنس – الغسم		إلفا – العجابا-جمالا	ضرام-الإجرام-
قهار – المرام – حطب – الغبن		– الهوا - الأشفارا	شهب
العوادى – مؤنسي – حرسي			
بلادي – التهاني – الجسمي			
أعظمي – الأنفاسي – الوتر			
أنس – النغمات			

جـــــــــدول رقـــــــم -6-

من هذا الجدول يتبن أن الشاعر اعتمد على القوافي المكسورة الروي، والكسر يميل إلى الخفة فجاء للتعبير عن الحزن والأسى.

وقد اعتمد جلواح على القافية المطلقة بنسبة 83,92% أي شملت هذه القوافي 1989 بيتا من ديوانه، وبذلك تحتل القوافي المطلقة المرتبة الأولى، لكن نسبة اتجاهه إلى

---

(1) يوسف بكار : في العروض والقوافي، ص : 31.

* الوصل : هو حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي، وسمي وصلا لأنه وصل حركة الروي أي أشبعها أو لأنه موصول

** الخروج : هو حركة هاء الوصل وسمي كذلك لبروزه وتجاوزه الوصل التابع للروي

(2) يوسف بكار : في العروض والقوافي، ص : 31-32.

*** وهذا بالاعتماد على قافية البيت الأول من كل قصيدة

القافية المقيدة تعتبر مرتفعة مقارنة مع ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس من أن "هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%"[1].

ونلاحظ في ديوان جلواح تنويعه القافية في قصيدته "أيا والدي" وهي عبارة عن موشح* خماسي، اختلفت القافية فيه من مقطع إلى آخر، لكنه التزم بقافية موحدة في الشطر الخامس حيث تقيد بحرف الراء الساكنة في كل القصيدة، ويتكون هذا الموشح من بيتين أي أربعة أشطر، تعتمد الثلاثة الأولى على وحدة القافية أما المقطع الرابع فهو عبارة عن لازمة تتكرر في (12) بيتا من الموشح وهي (أيا والدي، أيا والدي). وشكله هو :

________________ أ ________________ أ
________________ أ ________________ ب
________________ ج
________________ د ________________ د
________________ د ________________ ب
________________ ج

ويبدو التكلف واضحا في هذا الموشح، خاصة وأن الشاعر في موضع رثاء والده، وهذا النظام لا يلاءم طبيعة الرثاء، بل يلاءم الغناء والطرب، لكن رغبة جلواح في التقليد جعلته يختار هذا النظام الموسيقي الذي لم ينبع من اختيار عفوي يناسب حالته النفسية التي كان يعيشها بعد موت والده[2].

واستخدم جلواح القافية الموحدة التي "لها دور المكمل للوزن في ضبط الإيقاع النغمي للأبيات"[3] جعله يقع في بعض عيوبها التي أصر القدماء على تجنبها، وأهمها :

الإيطـــــاء**: الذي وقع في عدة قصائد، حيث كرر الشاعر نفس الألفاظ بعد ثلاث أو أربع أو خمس أبيات أو أكثر، مثل قصيدته "دمعة على الوطن المهضوم" التي تحتوي على 49 بيتا، وأكثر فيها جلواح من الإيطاء الذي يتضح في الأبيات الآتية :

---

(1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 260.

* الموشح : هو فن من فنون الشعر العربي يختلف عن غيره من أنواع النظم بكثرة قوافيه وتعدد أوزانه. أنظر : يوسف بكار : في العروض والقوافي، ص : 13.

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 143، 144.

(3) أبو السعود سلامة أبو السعود : الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، ص : 103.

** وهو إعادة اللفظة التي فيها الروي بالمعنى نفسه، ويستحسن بعد 7 أبيات وما فوق

أبكي على وطن يحيا الخئون به مكرما ويهان المخلـــــص الأرب
جزائر الغدماء أبهاك في نظري من صورة تستبي عقل الفتى الأرب

أبكي على روضة يلقى الغداف بها كل المرام ويشقى البلبل الطــرب
فالله يحييك في عز وفي شـــــرف ومن يحبك في يمن وفي طـــرب

وقل لمن أصغرونا في عيونهـــــم أظنكم قد نسيتم أننا عـــــــرب
شعب الجزائر شعب مسلم عربـــي لا كان من رام أقصاه عن العرب

عاشوا ملوكا إلى أن غيبوا تبعــــا كما يغيب من تحت الثرى الذهب
وخلف تترك آرام يزينهــــــــــا حلى المعارف لأحلى من الذهــب

ويا حياة أغربي عني ويا وطنـــــي سامح فتاك إذا ألوت به الكــــرب
كم ذا شكونا، وكم سالت مدامعنــــا فما استفدنا سوى الويلات والكرب[1]

وقوله أيضا :

أجل غدا نمتطي متن السفين علـــى نور الأصيل فهل يأتي نودعـــــه
ياليل كن شاهدا، يا دار يا شهــــب أن قد أتيت بذي الظلما أودعـــه[2]

ولجوء الشاعر للإيطاء في بعض قصائده لا يعد نقصا في مقدرته اللغوية، بل يمكن تفسير ذلك بأن هذا التكرار جاء ليؤكد على مكانة هذه الألفاظ في نفسه، لأنه استخدم كلمات أصعب منها في ديوانه، والتي تحتاج إلى البحث عن معناها في المعاجم.

وتبرز في شعر جلواح ميزة أسلوبية أو ظاهرة أسلوبية أخرى وهي لزوم ما لا يلزم وهو نوع من التقييد الصوتي يلزم الشاعر نفسه فيه، ويضع بناء القافية في دائرته، ويلزم قبل صوت الروي معه، حرفا مخصوصا أو حركة معينة[3].

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 232.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 247.
(3) عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص : 373.

فديوان جلواح غني بهذا اللون الإلتزامي من القوافي، مما يضفي على الإيقاع الموسيقي نغمة موسيقية مميزة، لكنه في نفس الوقت قد يرهق الشاعر ويقيده. وبالرغم من هذا فالمتأمل لديوان جلواح يدرك قدرته الكبيرة على الإبداع الشعري. ومن أمثلة هذا الالتزام الصوتي قوله :

ولا تسكن القلب الشجون فإنهـــا　　　توالد في القلب الغرير شرورهـا
وخذ من غرور العيش للنفس متعه　　　فأمتع ما في الوجود غرورهـــا
فما الصفو إلا كالغزالة كلمــــا　　　تواترت تلجى بعد حين ذرورهـا
وكل اكتئاب في الحياة إلى الصفا　　　يصير كما بالأمس صار سرورها
فلا أثر في النفس يبقى لعلــــة　　　إذا حان عن نفس العليل مرورها[1]

وقوله أيضا :

ولا تغل في حب اللذائذ إنمـــا　　　تسم برياها النفوس زهورهــــا
فما شهوات النفس إلا عرائـــس　　　تقدم من كنز الشباب مهمورهـــا
وهل بعد أيام الشبيبة منيــــة　　　يحبب في ظل البقاء ظهورهـــا[2]

فقافية لزوم ما لا يلزم هي من أجمل القوافي التي اعتمدها جلواح، وهي تحمل صورة الحركة الصوتية للفونيمات التي تحتضن سير الدلالات المختلفة أثناء عملية الخلق الشعري.

الـــــــروي :

التزم الشاعر في بنائه للقافية بأربعة حروف وهي : الروي، الوصل، الردف والخروج. والروي هو من أهم العناصر الصوتية في الشعر، ولقد تنوع في "دخان اليأس" وهو حسب التوزيع التالي :

الصوت	الميم	الراء	النون	السين والياء	اللام– الدال– التاء	الحاء والعين	الواو والهمزة القاف والهاء
تواتره رويا	12	11	9	5	4	2	1
نسبة تواتره	%19,04	%17,46	%14,28	%7,93	%6,34	%3,17	%1,58

الجــــدول رقـــــم -7-

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 211.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 211-212.

ينبني الديوان -كما يبدو من الجدول- على خمسة عشر حرفا، بتواترات مختلفة وأحيانا متساوية بمجموع (63) مرة. ونميز في هذا الجدول ثلاث مجموعات حسب نسبة تواترها وهي كالآتي :

المجموعة الأولى: {م، ر، ن} : والتي وصفها الدرس الصوتي العربي باسم "أشباه الصوائت" لأنها تشبهها في صفة الوضوح السمعي، وجعلها الدكتور ابراهيم أنيس من الأصوات التي لا هي شديدة، ولا هي رخوة على اعتبار أن الهواء المتسرب بين العضويين الملتقيين لا يحدث أي صفير أو حفيف[1]. وهي أكثر وضوحا في السمع.

فتواترها أضفى على النصوص الشعرية عذوبة وسحرا خاصة بورودها رويا، مما جعلها تضفي على النص ايقاعا موسيقيا يميل إلى الهدوء في كثير من الأحيان، وهي جاءت لتعبر ععما في نفس الشاعر من قلق وحزن وأسى وعن ثورته وتمرده على الأوضاع التي يعيشها، حيث مثلث أكبر نسبة وهي 80,82% من مجموع الأصوات الواردة رويا.

المجموعة الثانية : {س، ي، ل، د، ت} : وهي مجموعة متوسطة التواتر تتراوح نسبتها بين 7,93% و6,37%، وتمثل مجتمعة نسبة 14,3% من مجموع تواتر الحروف رويا في الديوان، فهي أقل حظا من المجموعة الأولى، لكنها تحمل معاني مختلفة تلفت انتباه المتلقي (السامع أو القارئ) خاصة معاني الأسى والموت.

المجموعة الثالثة : {ح، ع، ء، ق، هـ، ف} : وهي مجموعة ضعيفة التواتر، تمثل نسبة 4,75%، فقد لا تحمل دلالات أسلوبية محددة لقلة شيوعها في الديوان.

فالأصوات المستخدمة رويا بكثرة جاءت لتعبر عما في نفس جلواح حيث يتناسب إيقاع الوزن والقافية والحروف مع الأحاسيس والمشاعر. وتجدر الإشارة إلى أن جلواح لم ينظم ولو بيتا شعريا واحدا على الأصوات الآتية :

1- الغين والخاء (من الأصوات الطبقية)، (الطبق اللين).
2- الشين والجيم (من الأصوات الغارية) (الطبق الصلب).
3- الصاد والزاي والطاء (من الأصوات الأسنانية اللثوية).
4- الظاء والذال والثاء (الأصوات الأسنانية).

---

(1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 24.

وهذه الحروف هي نادرة في مجيئها رويا[1].

وأثناء قراءاتي المتعددة لديوان "دخان اليأس" لفتت انتباهي ظاهرة أسلوبية أخرى، وهي ميل جلواح إلى تعزيز القافية العامة بقافية داخلية مشابهة لها.

أ) القافية الداخلية: وأخذت أشكالا مختلفة أهمها:

الشكل الأول- التصريع:

والتصريح هو "ما التزم في آخر صدره قافية عجزه"[2] واهتم الشاعر بمطالع قصائده حيث يجعلها دائما مصرعة، إلا في بعض القصائد، حيث جاءت (48) قصيدة مصرعة بنسبة 71,41%، وهذه الظاهرة قديمة تمتد إلى العصر الجاهلي. ومن هنا فنزعة جلواح إلى التصريع تبرهن على أصالته وتقيده بالقدماء.

وهذا التصريع شكله :

______________________ أ ______________________ أ

ومن أمثلته_ قول الشاعر :

هنا بين هذا الدوح والزهــرات غسلتك قبل الدفن بالعبـــرات (206)

أراك بذي الدنيا الجفاء حبورها ولجة ذي الدنيا خطير عبورها (211)

ذروني أقل إن الوجود ظــــلام يسوق به بين الغيوب ضــرام (225)

آن عنك الرحيل رغم مــرادي ما عسى ينفع البكاء بــــلادي (280)

هل لحوبائي السجينة رسمـــي صورة كالتي حفظت لجسمـــي (294)

وجاءت القافية الداخلية –التصريع- في قصيدة "أنة الشعب الجزائري" في البيت الأول والثاني منها :

كم ذا بعاصمة الأنوار من لهــب لا يبتغي غيرنا في الكون من حطب

وكم هنالك من سيف ومن قصب مدت لأكبادنا من غير ما سبــــب[3]

الشكل الثاني:

واتسع استخدام القافية الداخلية في قصيدته "أيا والدي" التي نظمها على شكل موشح خماسي –والتي سبقت الإشارة إليه- حيث تعددت القوافي من مقطع إلى آخر مثل قوله :

---

[1] ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 248.

[2] محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 82.

[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 231.

يذكرني زمنا قد سلـــــــف   بظلك بين العلا والتــرف
فيذكي لفرط الأسى والأســف   أيا والدي، أيا والـــــــدي
بأقصى جراح الحنايا سعير
سعير يذيب الحشى فتسيل   كذوب العتيق بخدي النحيل
فيبكي السحائب منها سبيــــل   أيا والدي، أيا والــدي
ويشجي الكواكب منها حرير[1]

فالأبيات الشعرية التي تشترك في القافية الداخلية "تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على تبيين مدلول الأبيات بأكثر وضوحا"[2].

الشكل الثالث :

ويستعمل الشاعر القافية الداخلية في صدر الأبيات المتتالية والتي تأخذ صورا متعددة، منها :

تقطيع أحادي للصدور :

وشكلـــــه :

________________ ب ________________ أ
________________ ب ________________ أ

لقد كان هذا الشرق عرشا لملكنا   كما كان ذاك الغرب من تحتنا كرســـــي
نثور فتجثو النائبات حيالنـــــــا   ونرضى فيمسي الدون والدهر في عرس
فكم سبح الأمواج باسم شراعنـــا   وذلت له الهوجاء في السبح والعـــــــس
وكم ردد الأطواد باسم لوائنــــــا   صدى الحمد والتمجيد في أذن الشمــس[3]

جرت القافية (نا) في صدور هذه الأبيات للإلحاح على الموصوف (الشرق) الذي يذوب وينصهر في الذات العربية، إذا فهو إلحاح على شخصيتنا العربية القوية، فرسم الشاعر صورة لهذه القوة وهذه العظمة فراح يضرب لنا الأمثلة التي تجسدها.

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 326-327.
(2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 80.
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 215.

* **التقطيع الثنائي** :

وشكله :

ب ________ ج ________ أ ________

ب ________ ج ________ أ ________

مثل قول الشاعر :

والملابسات ظلالهـــا   من أسد يعرب والجآذرِ

والصائلات حيالهـــا   من جند أحمد والعساكرِ

والمطربات بأيكهـــا   تلك الخواطر والضمارِ

والمرشدات بأفقهـــا   تلك البصائر والنواضرِ[1]

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الداخلية في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة، أضفت على هذه الأبيات نغمة موسيقية موحدة، تثير انتباهنا وتجعل هذه الأبيات كالسلسلة المتصلة الحلقات.

لكن الشاعر لا يلتزم بهذا النظام في كامل القصيدة، فيتنقل من تركيب إلى آخر مما يؤثر على انسجام الموسيقى الداخلية للأبيات الشعرية.

* **التقطيع الثلاثي** :

وشكلـــــــــه :

ب ________ ج ________ د ________ أ ______________

ب ________ ج ________ د ________ أ ______________

ومن أمثلته قول الشاعر في نفس القصيدة السابقة "ذكرى البلاد على فراش السهاد" :

حي المنازلِ والقــــرى   حي المعاقل والحضائـــرِ

حي الجنادلِ والثـــــرى   والريح واللج اللزواخـــرِ

حي الخمائلِ والذـــــرى   وربى بها قد كنت طائـــرِ[2]

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الداخلية في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة، وجاءت لتبرز التحية التي يرسلها الشاعر لبلاده لأنه في ديار الغربة، فجاء

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 215.

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص 258.

صدر هذه الأبيات في توازن تام، وكلما وسع الشاعر استعمالها أكسب القصيدة نغمة موسيقية ودلالية بشكل أوسع.

ومجيء هذا النوع من القوافي في شعر جلواح يزيد في موسيقاه، لأن هذه الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل الأنغام متعددة ومختلفة الألوان، وقد ساهمت –هذه القوافي- أكثر في الربط بين القضايا المختلفة التي عبر عنها الشاعر. وإلى جانب القوافي تبرز ظاهرة موسيقية أخرى في شعر جلواح وهي ما يسمى بموسيقى المقاطع.

ب- موسيقى المقاطع: والمقطع هو المفرد المتخير لختام البيت والإطار الذي يحتضن عناصر القافية أو بعضها، وهو يلفت الانتباه من عدة نواح منها موسيقاه[1]، ومن أهم مظاهره:

التصديـــــر: ويتمثل في رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج القوافي[2]. والتصدير هو وسيلة صوتية موسيقية فعالة في جلب الانتباه، وذلك عن طريق تكرار اللفظ في مقام القافية، وعليه يكون بناء التصدير يجعل اللفظة الثانية منه آخر ألفاظ البيت، أما اللفظة الأولى فيمكن أن تأتي في أول كلمة من البيت أو من العجز أو في آخر النصف الأول منه. ومن أشكاله في "دخان اليأس" نجد :

1- اللفظ الأول في أول الصدر : ومنه التام وهو ما يتردد فيه اللفظ بعينه، ومنه الناقص وهو ما اختلفت فيه صيغته. وشكله:

( ) ________________ ____________________ ( )

كقول الشاعر :

نخاطبكم وقد ندري بأن لم	تعوا منا حديثا أو خطابـــا (310)
لا تضجرن فقد كفـــــــى	ما ناله منا الضجـــــــــر (262)
صبرا لرزئك إنمـــــــا	يحظى بعز من صبـــــر (262)

ورد هذا الشكل في الأبيات السابقة، فكان عبارة عن وحدات منغلقة، نقطة البداية هي نقطة النهاية، وجاءت أواخر هذه الأبيات مؤكدة لأوائلها لهذا يقول أبو هلال العسكري

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 87.
(2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 87.

: "إذا قدمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها ....."[1].

3- **اللفظ الأول في آخر الصدر** :

وشكلـــــــه :

______________( ) ____________________ ( )

كقول الشاعر :

أجل كل نعما قد تقلص ظلمـــا   على غفلة مني بأيدي القضا ظلما (224)

أنت من صير من فرط الجوى   كرة الغبراء نشوى في الجـــوى (308)

ربما قال لي أني فرنســـــــي   لست أشفي إلا غليل الفرنســــي (288)

ألا صوتي بقلبي السر صوني   فنبل المرء في السر المصـــــون (319)

وخليني أعذب في سكونــــي   فمن شرف الفتى حب السكـــون (319)

ولا تدر الجوى من شؤونـــي   فمن عيب الفتى سكب الشـــؤون (319)

لا تحسبنه غابـــــــــــــرا   تحت الثرى فيمن غبـــــــــر (262)

فارقبو دائما واغتنمـــــو   إنما الخامل من لا يغتنـــــــم (307)

وبهذا الشكل يكون البيت الشعري منغلقا في آخر الصدر وآخر العجز حيث يمثل الأول نهاية أولى والثاني نهاية ثانية للبيت الشعري، وتردد الألفاظ بهذا الشكل يؤدي إلى التقارب الصوتي أحيانا وإلى التجانس أحيانا أخرى.

3- اللفظ الأول في وسط الصدر : وشكله :

_______ ( ) __________ _________________ ( )

كقول الشاعر :

إذا أنت لم تسخر بدهرك أن جفا   يكن منك في كل البرية ساخــــر (209)

وأذويت ما أنا غرست من الهنـــا   وكان بروض اليمن أطيب مغرس (213)

قولي لهم أن يكن نسيانكم شغـــلا   بخدمة الشعب فامضوا في تناسينا (253)

مالها من صاحب فيها وهــــل   تجد الأنوار في الظلما صحابـــا (298)

وقد نرجو جوابكم وأنــــــــي   لكم ذا اليوم أن تبدو الجوابــــا (310)

---

[1] أبو هلال العسكري : الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان (د،ت)، ص : 249.

فإن الزمان خطير فـــــــــلا   يحارب إلا رجال الخطــــــــــــر (325)

إن ترديد الألفاظ بهذا الشكل يكثف المعاني ويؤكدها ويجعلها تتفاعل بشكل ملفت للإنتباه

4- اللفظ الأول في أول العجز : وشكله :

__________________   ( ) __________________ ( )

كقول الشاعر :

مبديات لدى الصبا كـــل آن   من صنوف الخضوع واللين صنفا (290)

والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يقل إستخدامه في "دخان اليأس" ومنه أيضا :

هل أتى كي يعلم الصب منا   كيف يخفي لواعج الحب اخفـــــا (291)

ويبرز شكل آخر في الديوان يختص بالعجز، يستخدمه الشاعر في مقام التأكيد والمبالغة.

شكلـــــــه :

__________________   __________________ ( )( )

كقول الشاعر :

فمن حبنا للحب خفنا زوالــــــــه   بوصل لأن الوصل يقتله قتــــلا (220)

وقلب تكاد الذكريات عن الحشى   بمخلبها الفتاك تفصمه فصمـــــا (224)

هاتفا صامتا وحينا تـــــــــراه   لكؤوس الحياة يرتشف رشفــــا (290)

فترى الطير والأنام لديهــــــا   لثمار النعيم تقطف قطفــــــــا (290)

وترى الظل كالزوارق حينــــا   تحت نير الضياء ترصف رصفا (291)

وأدمعنا من الفرح المفاجــــئ   على الوجنات تنسكب انسكابـــا (311)

ولي بنت غداة البين كانــــت   بظل المهد تصطخب اصطخابـــا (311)

وإذا تأملنا مختلف المعاني التي يمثلها التصدير وجدناه يحقق عدة أهداف، من بينها :

أ- تصدير تقتضيه الضرورة اللغوية.

ب- تصدير يعزز المعنى ويرفع اللبس.

ج- تصدير يقتضي التكرار من أجل تكثيف المعنى وتأكيده.

ومن أبرز مظاهر التصدير تعزيز الموسيقى في الأبيات الشعرية.

الفصـــــل الثانـي

البنية الصرفية والبنية التركيبية وظائفها التعبيرية

أولا: البنية الصرفية في "دخان اليأس"
ثانيا: البنية التركيبية في "دخان اليأس" ووظائفها التعبيرية
ثالثا: الجملة الطلبية في "دخان اليأس" خصائصها ودلالاتها
رابعا: الجملة الشرطية في "دخان اليأس"

يتناول الفصل الثاني من هذا البحث الظواهر الصرفية والظواهر النحوية (التركيبية) في ديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح والتي شكلت بتباين أبنيتها دلالات بارزة وهي كالآتي:

أولا- البنية الصرفية في "دخـــــان اليــــأس":

مدخـــــل:

يعرف السكاكي "علم الصرف" في كتابه (مفتاح العلوم) قائلا: "**اعلم أن علم الصرف هو تتبع اعتبارات الواضع في وضعه من جهة المناسبات والأقيسة**"[1].

فعلم الصرف هو الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي تمثل هيئة الكلمة ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على انه دراسة لبنية الكلمة وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي.

ويرى المحدثون أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو احد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة، أو تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية فهي صرف، ومن هذا المنطلق يرى معظم اللغويين المحدثين درس النحو والصرف تحت قسم واحد، ويسمون النحو في هذه الحالة (Grammaire) على أن يشمل:

أ- **الصرف** : **Morphologie**

ب- **النظم**: **Syntaxe**

والدراسة الأسلوبية في هذا المستوى "تعني بأحوال اللفظة، ودراسة بنيتها، واشتقاقها وما يحدث فيها من تغيير، وتوليد الألفاظ، بعضها من بعض"[2].

وقد اقتصر مجال علم الصرف على نوعين فقط من أنواع الكلمات في العربية، وهما: الأسماء المعربة والأفعال المتصرفة، وقد استبعد الصرفيون في دراستهم للصرف ما يلي:

1- الأسماء المبنية، كأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والضمائر وغيرها.

2- الأسماء الأعجمية التي دخلت العربية كإبراهيم، وإسماعيل، وإسحاق، ويعقوب، وإسرائيل...الخ.

3- أسماء الأصوات كغاق ونحوه.

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم،ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1408 هـ-1987م، ص:10

(2) نزيه اعلاوي: اللغة العربية، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الكندي، اريد، الأردن، ط1، 1999، ص: 16.

4-الأفعال الجامدة نحو : ليس، عسى، بئس، حبذا...الخ.

5-الحروف بجميع أنواعها لا تدخل في علم الصرف[1].

وأما عن فوائد دراسة "علم الصرف" فهي كثيرة منها:

1-ضبط بنية الكلمات العربية ليصح نطقها، وتسلم حروفها من التصحيف.

2-التعرف على المادة الأصلية لمفردات اللغة في المعاجم العربية كالأسماء التي حدث لها قلب مكاني، كالأفعال المعتلة، وما حذف من الأفعال والأسماء من حروف.

3-يساعد على صحة وسلامة الاستعمال اللغوي، فيعرف المتحدث أو الكاتب أن هناك فرقا في المعنى بين: وعد، وأوعد، ومرض وأمرض، وقسط واقسط.

4-يساعد على معرفة متى يجب تأكيد الفعل بالنون ومتى يجوز، ومتى يمتنع، كما يفوق به بين الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول[2].

ومهما يكن من أمر بشأن المفاهيم المتعلقة بعلم الصرف، فإن التعامل مع ديوان "دخان اليأس" في هذا المستوى يتمثل في رصد الصيغ الصرفية ذات القيمة الأسلوبية، لان الوسيلة الفعالة في اكتشاف الوحدات الصرفية ذات المنزع الأسلوبي، الدلالي هو البروز الأسلوبي، لذلك نجد ريفاتير يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرفه بأنه: "**إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة**"[3].

ومن هذا المنطلق سينصب اهتمامي في هذا الفصل حول وصف البنية الصرفية للأفعال وذلك بالتركيز على الصيغ البسيطة ووصف دلالاتها وكذلك الصيغ المركبة، أما بالنسبة لابنية الأسماء فيتم التركيز على نوع الأسماء الموظفة بكثرة في ديوان "دخان اليأس" والتي تصنف من حيث التعريف والتنكير، والتعبير بالمشتقات ومصادر الأفعال والاعتماد على المغايرة في الصيغ.

والدارس لديوان "دخان اليأس" يدرك غناه بالصيغ المختلفة والتي تتباين بتباين المضامين المعبر عنها، وهي موضحة كالآتي:

---

(1) عبد الجواد ابراهيم: أسس علم الصرف (تصريف الأفعال والأسماء) دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، (1423هـ، 2002م)، ص: 6-7.

(2) عبد الجواد ابراهيم: أسس علم الصرف، ص: 7 و8.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص:83.

البنيـــــــات الصرفيـــــة:

1. بنيـــــة الأفعـــــال:

1.1. الصيغ الصرفية البسيطة:

إن دراسة الفعل بالاعتماد على الاستعمالات المعزولة لا يكتمل معناها إلا بمراعاة السياقات الوارد فيها حتى يتبين لنا دوره في بناء القصائد الشعرية وتفاعله مع أغراضها. تتوزع الأفعال في ديوان "دخان الياس" بأزمنتها المختلفة وصيغها وفق الجدول الآتي:

صيغة الفعل في الماضي	نوعه	عدد تواتره	نسبة تواتره
فعل	مجرد ثلاثي	1422	%73,79
فعل	مزيد الثلاثي بحرف	116	%06,01
افعل	مزيد الثلاثي بحرف	96	%4,98
فاعل	مزيد الثلاثي بحرف	78	%4,04
افتعل	مزيد الثلاثي بحرف	70	%3,63
تفعل	مزيد الثلاثي بحرفين	36	%1,86
فعل	مجرد ثلاثي	34	%1,76
انفعل	مزيد الثلاثي بحرفين	24	%1,24
تفاعل	مزيد الثلاثي بحرفين	20	%1,03
استفعل	مزيد الثلاثي بثلاث أحرف	18	%0,93
فعلل	مجرد رباعي	09	%0,46
افعل	مزيد الثلاثي بحرفين	03	%0,15
افعوعل	مزيد الثلاثي بثلاث أحرف	01	%0,05

جـــــدول رقـــــم 8

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ سيادة صيغ على صيغ أخرى وهي موضحة كالآتي:

أ- أبنية الأفعال الثلاثية المجردة:

- **صيغة فعل (تفعل، يفعل، تفعل، نفعل، يفعل):**

وردت صيغة (فعل) بأبنيتها المختلفة وهي صيغ الثلاثي المجرد (صحيح ومعتل) **1422 مرة**، وفق الأزمنة الثلاثة: ماضي، مضارع، وأمر، بنسبة 73,79% لتمثل أكبر نسبة من حيث شيوع صيغ الأفعال وهي بذلك تشكل سمة أسلوبية بارزة في ديوان "دخان اليأس".

وارتبطت هذه الصيغة بالأفعال الدالة على الحركة والأعمال المرئية مثل (قال، رأى، سبح، طاف، ذاق، سعى، رسم، بكى...).

ومن أمثلة هذه الصيغة قول جلواح في قصيدته "مصرع الأمل":

وقل كيف طعم الموت ماذا وجدته   أمامك في ظلماء ذي الحفرات
وكيف وجدت السابقين من الورى   أفي يقظة أم في وطا الغفوات[1]

يخاطب الشاعر (الميت) بفعل الأمر (قل) وهو فعل ثلاثي (أجوف) على وزن (فعل)، وهي صورة توحي لنا باستفسار الشاعر عن عالم الأموات الذي يتعطش لمعرفته لأنه يعاني من الحياة وآلامها ووظف في نفس السياق الفعل الثلاثي المجرد (وجد) مقترنا بالاستفهام وجاء للدالة على حيرة الشاعر وقلقه وشكه في إمكانية وجود الراحة والهدوء في عالم الأموات.

- **صيغة فعل (تفعل – يفعل – أفعل):**

تواترت هذه الصيغة في "دخان الياس" (34) مرة بنسبة 1,76% وهي نسبة ضئيلة جدا مقارنة بالصيغة الأولى (فعل)، فلم يستخدمها الشاعر كثيرا، ورغم هذا جاءت لتعبر عما يقوم به الفاعل فتعود عليه نتائجه، ومن أمثلة هذه الأفعال:(يئس، حسب، ورث، سئم...) ومن أمثلة هذه الصيغة قول جلواح في قصيدته "وتر الانتحار":

إني سئمت من الوجود ومن   حمقت المسا وغباوة البكـــر
وسئمت من كيد الحياة ومن   إحن القضا وضغائن القـــدر
وسئمت من هزء الرجا ومن   هزل المنى وتهاون الضحر
وسئمت من عبث الشبيبة بي   وعبوس ذاك الشيب للبصر[2]

---

(1) رابح دوب: مبارك جلواح بين الأحياء والتجديد، ص: 206.
(2) رابح دوب: مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص 255

كرر الشاعر الفعل (سئمت) وهو فعل ثلاثي مجرد على وزن (فعل) أربع مرات متتالية في صدر أربعة أبيات، ويتكرر كثيرا في "دخان اليأس"، وهو تأكيد على السأم الذي بلغ ذروته عند الشاعر.

ب- بنية الفعل الرباعي المجرد:

- **صيغـــــة فعلـــل** :

وهي صيغة واحدة وردت تسع مرات فقط في ديوان "دخان اليأس" بنسبة 0,46%، وهي نسبة ضئيلة جدا مقارنة مع الصيغ الأخرى، وهي تشمل الأفعال الآتية: (ضعضع، كفكف،زمزم، زخرف، شعشع، رجرج). ومن المعاني التي استعملت فيها هذه الصيغة:

الدلالة على الاسم المأخوذة منه: كقول الشاعر:

فما وقفت على بشرى تكفكف لي فوق الخدود دموع اليأس والضجر[1]

أبكي ومالي من يكفكف عبرتـــي كلا ولا لي في الدجى قنديـــــــل [2]

استعمل الشاعر (كفكف) المأخوذة من كف اليد، فنقول كفكف أي استعمل كف يده في مسح الدموع.

ج- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة:

المزيدة بحرف: وهي على ثلاثة أوزان:

- **صيغة فعل** : بزيادة حرف من جنس عينه، أي تضعيفها[3] وردت هذه الصيغة في "دخان اليأس" (116) مرة بنسبة 6,01% وهي بذلك تحتل المرتبة الثانية بعد صيغة (فعل). توزع هذا البناء بتضعيف العين حسب المعاني التالية:

- **الدلالة على التكثير والمبالغة:** يقول الشاعر :

فلقد دنوت له فأن وقال لـــــــي عجل بخطف الروح ياعزريل (264)

وهون عليك فما للبين من عاطفة ترثى لحالتنا يوما وتبكينـــــا (251)

ومهدي سبلا للمجد تسلكهـــــــا جزائر الغد في أبنائها النجب (233)

جاءت الأفعال (عجل، هون، مهدى) على صيغة (فعل) فدلت على الكثرة في الفعل والمبالغة أيضا.

---

(1) رابح دوب: مبارك جلواح بين الاحياء والتجديد، ص: 239

(2) المرجع نفسه، ص: 263.

(3) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1995، ص:30.

- **فعل بمعنى جعلته كذا**: يقول جلواح :

وجدعت أنفا لم يكن بمجــــدع   ودنست عز ما لم يكن بالمدنس
وهدمت جثماني وأقعدت حكمتي   وصيرتني في الناس أكبر مفلس (213)

جاءت الأفعال (جدعت، دنست، هدمت، صيرت) على وزن (فعل) وهي أفادت معنى جعلت وغيرت أي الانتقال من حالة إلى حالة أخرى.

- **اختصار الحكاية** : كقول الشاعر:

وطورا ترى بين البرازخ جثمــا   يرتل تسبيحا لها وثنـــــــاء (201)
وفينا أتى التنزيل مستكمل ألسنــا   يرتله جبريل في الحرم القدس (215)

- **الدلالة على الإزالة والسلب** : كقول جلواح :

لئن فرق الدهر الخئوون ذواتنــا   فأرواحنا لازلن مجتمعـــــــات (205)
وفرقت أحداني ونفرت عشيرتي   وخلفتني بالغرب في عيش أتعس(213)

جاءت الأفعال (فرق، نفر، خلف) على وزن (فعل) وأفادت معنى الإزالة لان الشاعر فارق حبيبته وعشريته وبقي في ديار الغربة وحيدا والعيش تعيسا بعيدا عن أحبته.

- **صيغة أفعل**: بزيادى همزة قطع في أوله[1]، وردت هذه الصيغة في "دخان اليأس" (96) مرة بنسبة 4,98% وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة بعد صيغة (فعل) و(فعل)، وهي مرتبة هامة مقارنة مع باقي الصيغ، وجاءت هذه الصيغة لعدة معان من بينها.
- **التعدية**: أي جعل الفعل اللازم متعديا، فإذا كان متعديا لواحد صار بها متعديا لاثنين، وإذا كان متعديا لأثنين صار بها متعد لثلاثة[2] كقول جلواح:

فجاهدت حتى أجهدتني نوائب   توالت على حزبي بتشتيت شمله(217)

- **أفعل بمعنى (فعل)**: يقول الشاعر في قصيدته "مارج اليأس" وهو يتحدث عن خطأ الناس فيما ظنوا به:

وأخمدوا بعض ما بي   بدمعهم من ضـــرام
لكن من سوء حظـــي   لم يفقهوا لي كلامي (231)

---

(1) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي ، ص: 30.
(2) صبري المتولي: علم الصرف العربي، أصول البناء وقوانين التحليل، دار غريب، القاهرة، 2002، ص: 187.

- **صيغة فاعل**: وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف، وردت في ديوان "دخان اليأس" (78) مرة بنسبة (4,04%)، وجاءت للدلالة على معنيين هما:

- **المشاركة** : وهي الدلالة على أن الفعل حادث من الفاعل والمفعول معا".[1] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

رويدا رويدا لست أنت بناقل   سوى جسدي عن ذي البلاد وذاتي

فأما فؤادي فهوفيها مقيــــد   يقاسمها الويلات والنكبــــــــات(205)

فالشاعر يريد أن يبقى في أرضه التي يشاركها في المعاناة التي ألحقها بها المستعمر.

- **الدلالة على معنى (فعل)** : كقول الشاعر:

وكافحت حتى حطم الدهر صارمي   ومزق مني قلبي رميا بنابيه (217)

- **المزيدة بحرفين** :

وردت هذه الصيغة في الأفعال الآتية : (افتعل، تفعل، انفعل، تفاعل، افعل)

- **صيغة افتعل** : بزيادة الألف والتاء. تواترت هذه الصيغة في "دخان اليأس" (70 مرة) بنسبة 3,63%، وهي نسبة معتبرة في الديوان حيث جاءت في المرتبة الرابعة وجاءت لمعنى المطاوعة.

- **المطاوعة**: وهو يطاوع الفعل الثلاثي، كقول الشاعر :

وتريح مما اشتكى كبـــــــدي   من ناب هذا العيش والظفر(254)

- **صيغة تفعل** : صيغة ثلاثية مزيدة بحرف التاء والتضعيف وقد وردت في الديوان (36) مرة، وبتواترها هذا مثلث نسبة 1,86%، وارتبطت بعدة دلالات توزعت على النحو التالي:

- **المطاوعة** : وهو يطاوع (فعل) مثل قول جلواح :

وتعسر فتضمر وتكسر   فتعسر وتضجر فهـــــوان[2]

في هذا البيت خمس كلمات هي: (تعسر، تضمر، تكسر، تحسر، تضجر) جاءت مسجوعة وعلى نفس الصيغة (تفعل)، وهي تفيد القوة في اللغة العربية، فوردت مطاوعة لصيغة (فعل)، فنقول مثلا كسرته فتكسر.

---

(1) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص: 35.

(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 277.

- **تفعل بمعنى ظهر** : كقول جلواح في قصيدته (أي أبي) :

وشهابا تتجلى في السما　　　بسناء الشهب إن رمن الذرور[1]

يشبه الشاعر والده بالشهاب الذي يتجلى في السماء. وجاءت هذه الصيغة في أفعال كثيرة منها (تصدى، تنكر، تقلص، تحسى، تولى، تبسم، تمتع، ترنم، تنقل، تعثر...) وهي تحمل معاني مختلفة حسب السياقات الواردة فيها.

- **صيغة انفعل** : هي صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، تواترت (24) مرة بنسبة 1,24%. يأتي هذا البناء الصرفي لمعنى واحد هو المطاوعة[2] ولهذا لا يكون إلا لازما، ومن أمثلته في الديوان الأفعال : (اندفع، انهمر، انعدم...).
- **صيغة تفاعل** : صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، وردت في "دخان اليأس" (20) مرة بنسبة 1,03%، وقد مثلت الأفعال (تباعد، ترامى، تهادى، توارى، تلاشى، تبارى، تناهى، ترامى، توالى، تصاعد...)، وارتبطت بعدة معان أهمها :

- **المطاوعة** : "وهو يطاوع وزن فاعل"[3] كقول جلواح :

صد الرفاق جميعهم لمـــا رأو　　　ألا بقاء لثروتي وحطامـــــي

وتباعدوا خوفا بأن يسخوا بما　　　قد يدهقون به كؤوس مدامي (265)

وظف الشاعر هذه الصيغة ليعبر عن ما قام به رفاقه لما فقد ماله وتغيرت حياته، وجاءت هذه الصيغة لمطاوعة (فاعل) فنقول باعدته فتباعد.

- **المشاركة** : وتكون بين اثنين فأكثر، يقول جلواح في قصيدته "النهضة العربية" عندما وصفها وصفا يجعل منها غادة جميلة تحظر في شموخ وكبرياء :

تتهادى بين أبكار العلا　　　في ربى المجد ورياض الشمم (305)

- **الدلالة على التدرج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا** : كقول جلواح :

تواريت من عاديات الزمان　　　ببطن الجدالة بين الرمـــــــم (329)

يرثى الشاعر في قصيدته (أيا قمرا غار ليل السرار) والده الذي كان يكن له احتراما وتقديرا بالغين، فكان ينظر إلى والده وكأنه قمرا في السماء، لكن بموته ورحيله ذهب ضياءه وتوارى شيئا فشيئا، وهذا عندما انطفأت فيه شعلة الحياة.

- **الدلالة على التظاهر** : كقوله في قصيدته "أيها الإنسان" وهو يتحدث عن فكر الإنسان:

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 304.
[2] صبري المتولي : علم الصرف العربي، ص : 191.
[3] عيدة الراجحي : التطبيق الصرفي، ص : 38.

يمنح الرشد فيه من غبى وينيل الفزع فيها من تغابـــــي(198)

دلت الصيغة الواردة في هذا البيت (تغابى) على الإدعاء بالاتصاف بالغباء أي التظاهر بالغباء.

- **صيغة إفعل**: وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، وردت في الديوان ثلاث مرات فقط بنسبة 0,15% وهذا "الوزن لا يكون إلا لازما، ويأتي من الأفعال الدالة على الألوان والعيوب بقصد المبالغة فيها"[1].
- **المزيدة بثلاثة أحرف** :

صيغة استفعل : وهي صيغة ثلاثية مزيدة بثلاثة أحرف (الألف، السين والتاء)، تواترت في "دخان اليأس" (18) مرة بنسبة قليلة وهي 0,93%، وارتبطت بمعنيين هما :

- **الطلب** : كقول جلواح :

بمن أستجير اليوم يا رب إذا لي الظل خصما في الوجود وأحتمي (221)

وقوله أيضا :

آه لمنكوب المظالم يلتـــــوى تحت الرفاف يشجه التهويـــــــل

يسترحم الأنواء وهي عواطف ويلوذ بالجدران وهي تهيـــــــل (264)

في البيت الأول يتوجه الشاعر إلى الله ويناديه لأنه لم يجد من يجيره ويحميه بعد أن أظلمت الحياة في وجهه. وفي البيت الثاني يتحدث الشاعر عن الإنسان المظلوم الذي يطلب الرحمة، فوظف الفعل (استرحم).

- **استفعل بمعنى (أفعل)** : كقول جلواح :

فهل بلغت أحبابي بأن قد دنابي من مضاربهم مسيــر

فمالي لا أرى لهم سفيرا وهذي الناس في الدنيا كثير

أتو يستقبلون لهم صحابا ومالي في جموعهم عشيــر (316)

يتحدث جلواح عن تخلي الأحباب عنه فلم يستقبلوه، أي لم يفعلوا فجاءت صيغة الفعل (استقبل) بمعنى (أفعل).

* **صيغة إفعوعل** : "بزيادة الألف والواو وتكرير العين"[1]، وظف جلواح هذه الصيغة مرة واحدة فجاءت بنسبة ضعيفة جدا وهي 0,05%. وتدل هذه الصيغة على قوة المعنى زيادة عن أصله"[2]. قال جلواح في قصيدته "أنة الذكرى" :

---

(1) عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، ص : 39.

سل الليالي هل نامت لنا مقــــــل   مذنابنا النأي أم جفت مآقينـــا
أم ارتضينا بشعل غير ذكـــــرك أو   ذكرى رياض بها لنا رياحينا
ذكرى رياض بها كانت تظللنـــــــا   غمامة الوصل أحيانا وتسقينا
واخضوضرت دمعة الآمال واندفعت   طير السعادة والبشرى تغنينا(3)

يتحدث جلواح عن ذكرياته مع حبيبته فاستعمل في البيت الرابع الفعل (اخضوضر) على وزن (افعوعل) الذي يدل على الزيادة في الاخضرار أكثر من الفعل (اخضر)، وهو تعبير عن لحظة أحس فيها بالسعادة رغم كل ما يعانيه.

1-2- الصيغ المركبة :

سأتناول في هذا المبحث صيغا فعلية أخرى تكتسي نمطا تركيبيا خاصا، إذ وردت في ديوان "دخان اليأس" مقترنة بأدوات مختلفة كالحروف، وهذا الجمع بين الحرف والفعل يؤدي إلى تحديد الزمن بدقة كبيرة مضافا إليها الزمن النحوي بسياقاته وقرائنه، كما تضفي عليها معان إضافية تستقي من التراكيب إضافة إلى معانيها الأصلية وهذه الصيغ المركبة شكلت ظاهرة أسلوبية مميزة في شعر جلواح، وهي وفق الأنماط الآتية :

النمـــــــــط الأول :

تنوعت الصيغ المركبة في هذا النمط وهي تتوزع وفق الجدول الآتي :

الصيغة المركبة	تواتر الفعل الماضي	تواتر الفعل في المضارع
قد + فعل	**108**	**48**
لقد + فعل	**30**	**05**
ما + قد + فعل	**28**	**03**

جـــــدول رقـــــم -9-

نلاحظ من خلال هذا الجدول اعتماد جلواح على الصيغ المركبة بكثرة، وهي تعد اختيار لجأ إليه الشاعر لأنه في حاجة إلى تأكيد خبره، وهي موضحة كالآتي :

---

[1] صبري المتولي : علم الصرف العربي، ص : 196.
[2] عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، ص : 40.
[3] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 252.

أ) الصورة الأولى : قد + فعل

تواترت هذه الصورة (156) مرة باختلاف زمن الفعل بين الماضي والمضارع، لكن نلاحظ طغيان الزمن الماضي في ديوان "دخان اليأس" لأن الشاعر كان بصدد تأكيد مجموعة من الأحداث التي أثرت في حياته، وهو يعبر عن الحدث وانقضائه. واحتلت هذه الصورة المرتبة الأولى في الديوان، ومن أمثلتها قول جلواح في قصيدته "على متن القطار" :

وقد صففت فيه نوافد فوقها ترى كللا بيضاء مســـدلات[1]

وقوله أيضا :

وتبا ليوم قد وقفت أمامها أسائل عنك الباب والشرفات[2]

دلت الأفعال مجردة من قد (صففت، وقفت) على وقوع الحدث في الزمن الماضي، ولما دخلت عليها (قد) قربت دلالتها من الماضي إلى الحال وهي "من الحروف التي تختص بتوكيد الجملة الفعلية ولا يليها إلا الفعل المتصرف المثبت"[3]. ويقول جلواح أيضا في قصيدته "رأى في الحياة" :

كذلك الليالي قد تجور صروفها على من بهذا الكون لم يك جائرا (209)

دخلت (قد) في هذا المثال على الفعل المضارع (تجور)، فدلت على الزمن المتجدد (في المستقبل) وهي "تؤدي معنى التكثير إذا دخلت على الفعل المضارع"[4].

ب) الصورة الثانية: اللام + قد + فعل

تواترت هذه الصورة 35 مرة، مع اختلاف زمن الفعل بين الماضي والمضارع، فاحتلت المرتبة الثانية، ومن أمثلتها قول جلواح :

فلقد دنوت له فأن وقال لي عجل بخطف الروح ياعزريل (263)

دخلت (لقد) على الفعل الماضي (دنوت) فأكدته لأنها "تفيد التوكيد مع الفعل الماضي"[5]، لذلك فإن جلواح يؤكد لنا دنوه واقترابه من العامل الإفريقي الذي يعاني من الغربة والظلم والحرمان والذي طلب منه أن يعجل بخطف روحه فلم يفرق بينه وبين ملك

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 204.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 205.
(3) زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج2، (د ت)، ص : 190.
(4) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر المعاصر، 2001، ص : 545.
(5) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص : 590.

الموت. واتصلت (اللام وقد) بأفعال أغلبها ماضية، وهي (30) فعلا مقابل خمس أفعال فقط في المضارع، وهي تدل على أن الشاعر كان أحوج إليها لتوكيد خبره في الماضي.

ج) الصورة الثالثة : ما + قد + فعل (مضارع أو ماضي)

تواترت هذه الصورة (26) مرة، منها (23) مرة مع الفعل الماضي وثلاث مرات فقط مع الفعل المضارع، محتلة بذلك المرتبة الثالثة والأخيرة من حيث الشيوع بالنسبة للصورة الأولى والثانية. ومن أمثلتها في ديوان "دخان اليأس" قول الشاعر :

يا قوم، هل آن تلقوا بميتكم تحت المقابر في صمت وفي خفـــــر؟
وأن تعودوا إلى ما قد يطهرنا من ذي الأراجيس والأدران والوضر؟(239)

دلت هذه الصيغة المركبة من ما المصدرية وقد والفعل المضارع على التوقع الدال على الزمن المطلق، فالشاعر يتحدث على لسان الجزائر التي تطلب من أبنائها العودة إلى ما يبعدهم عن الرجس ويقربهم من الطهارة.

ومن خلال هذا النمط التركيبي يبرز الشاعر عدة معان: كالحرمان والظلم والأسى والحزن، والتي عانى منها الشاعر والشعب الجزائري والعربي والإفريقي عامة، فلم يكن الفعل المجرد مناسبا لهذه المعاني بقدر ما يناسبها التوكيد، وأيضا لأن حاجة الشاعر إلى التوكيد كانت أشد فعمد إلى تكثيفه، ولأن شعره كان أحوج إلى درجة عالية من التوكيد لإزالة الإنكار من ذهن المخاطب.

النمط الثاني: أداة نفي + فعل

تواترت صور هذا النمط كثيرا وكان توزيعها كالتالي :

أ) الصورة الأولى- لم + فعل :

كقول الشاعر في قصيدته "الظل المحرق"[1] :

أقول له رفقا بروحي فلم يزد لها غير إحراق ولم يتكلــــــــــم
هرمت ولم أبلغ ثلاثين حجة ومن يلق ما ألقى بذا العيش يهرم
مضى الكل أدراج الرياح ولم يذر سوى صور في الذهن لم تتكلـــم

دخلت لم على الفعل وهي "حرف جزم لنفي المضارع وقلبه ماضيا"[2]. فعبرت الصيغة المركبة من (لم + الفعل) على نفي الحدث في الماضي، فعبر الشاعر في البيت

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 221.
(2) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، ج2، ط2، 1969، ص : 307.

الأول عن معاناته إذ يخاطب هذا الظل المحرق طالبا منه الرفق به لكنه لم يزده إلا إحراقا وألما. وفي البيت الثاني يعبر الشاعر عن معاناته أكثر نظرا لما لقيه من متاعب جعلته يهرم وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره، فأفادت الصيغة المركبة نفي الحال في هذه الأمثلة، وكذلك في البيت الثالث يبين لنا أنه خسر كل شيء في حياته ولم يبق له سوى صورا صامتة في ذهنه.

ب) الصورة الثانية- (ما + يفعل) و (ما + فعل) : كقول جلواح :

أراني في ليل من النحس أليـــــل   ولولا غرور النفس ما نابني نحـــس
فلو لم تك الأفراح ما وجد الأسى   ولو لم تكن الأتراح ما عرف الأنس[1]

وقوله أيضا :

سلام من فتى صب ولــــــولا   غرامك ما اشتكي يوما عذابــــــا[2]

إذا دخلت ما النافية على الفعل الماضي كان معناه منفيا وكان زمنه قريبا من الحال[3] فالشاعر يتحدث عن نفسه في البيت الأول فوصف حالته التي آل إليها وهي نتيجة لغرور نفسه. وجاء النفي في سياق الجواب عن الشرط، ففي البيت الثاني الشاعر جعل العلاقة بين الأفراح والأتراح علاقة مترابطة، وفي البيت الثالث بعث بسلامه إلى أرضه التي أبعد عنها، وهو سبب عذابه، فلولا حبه لوطنه لما وقع في هذا العذاب، وهو تعبير صادق عن الإخلاص والوفاء للوطن.

ونلاحظ في هذه الأمثلة اعتماد جلواح على النفي بـــ (لم وما) ساهم في تحويل البيت الشعري من الإثبات إلى النفي، فالبنيات التي استحضرها قبل النفي هي : (كان، وجد، عرف، اشتكى) وهي استعمالات لا تفي بالحاجة التي قصدها لأنه يعالج أمرا غير معلوم في ذهن المخاطب، لذلك احتاج إلى النفي ليشكل لغته الشعرية ويوضح معانيه.

ج) الصورة الثالثة- ليس + فعل :

يقول جلواح في قصيدته "وداع الوطن" :

إن لي بها لصحابــــــــا   ليس ينسون ما حييت ودادي
لست أدري أللسعادة أسري   أم لشيء قد هيأته العـــوادي (280)

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 216.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 312.
(3) عباس حسن : النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، ج2، ط9، القاهرة، 1987، ص : 53.

ويقول في قصيدته "في ختم ابن باديس للقرآن الكريم" :

ليس تصفو للجاهلين حياة   لا ولا يدرك العلا الكسالـــى (293)

تكررت "ليس" في "دخان اليأس" بشكل ملفت للانتباه، وهي عنصر تحويل تنقل الكلام من الإيجاب إلى النفي وقد تنوعت دلالتها بتنوع السياقات الواردة فيها. وفي هذه الأمثلة التي بين أيدينا دلت على نفي الحال ونفي الاستقبال وهي كالآتي:

البيت الأول : نفي الحال والاستقبال

يقول الشاعر في حالة الإيجاب (الإثبات) :

إن لي بها لصحابا ليس   ينسون ما حبيـــــــــت ودادي[1]

أراد الشاعر نفي هذا المعنى، وهو نسيان أصحابه لوداده فأدخل عليه "ليس" ليتحول البيت الشعري من الإيجاب إلى النفي، فالشاعر يؤكد على إخلاص أصحابه الذين تركهم في وطنه، وبإضافته لكلمة (ماحييت) في السياق انتقل معنى البيت من نفي الحال إلى نفي الاستقبال.

البيت الثاني : النفي المطلق

يعبر الشاعر في هذا البيت عن حيرته وجهله لمصيره، فهو يمر بلحظات قاسية في حياته فكان يودع وطنه متجها إلى ديار الغربة، فهو لا ييدري ما ينتظره (السعادة أم الشقاء) وهذه الحيرة جعلته ينفي إرادته بقوله (لست أدري).

البيت الثالث : نفي الحال والاستقبال والإطلاق

في هذا البيت ينتقل معنى "ليس" من نفي الحال إلى نفي الاستقبال ونفي الإطلاق، لأن الدلالة المنفية متعلقة بحقائق مطلقة يصلح نفيها في الماضي والحاضر والمستقبل، وقد ساعده في نفي الحال والاستقبال عدم وجود قرينة (كغد مثلا...) تحصر المعنى، وساعده الفعل المنفي بلا النافية (لا يدرك) في نقل معنى البيت ككل للدلالة على النفي المطلق، لأنه تساوى الجاهل والكسول في عدم إدراك العلا وصفاء الحياة.

النمط الثالث : س + الفعل

السين هو حرف (لا يدخل إلا على المضارع المثبت، ويفيده التنفيس، أي تخليص المضارع المثبت من الزمن الضيق وهو "زمن الحال"، -لأنه محدود- إلى الزمن الواسع غير المحدود، وهو: (الاستقبال)[1].

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 280.

يقول الشاعر :

وأسقى ثراها ذوب روحي علـــة سينبت لي فيها أعز نبـــــــات
فإن كان ذا يفضي إلى الهجرأنني سأخفض من شدوي ومن نغماتي (205)

اتصل حرف (السين) بالفعل المضارع (ينبت) والفعل (أخفض) فانتقلت دلالتهما من الزمن الضيق إلى الزمن الواسع.

والدارس لديوان "دخان اليأس" يلاحظ أن جلواح قد اختار حرف (السين) بدلا من (سوف).

النمط الرابع :

أ) الصورة الأولى: ناسخ + فعل

استخدم جلواح النواسخ الفعلية مركبة مع صيغ فعلية للدلالة على الحدث المراد بدقة، وخاصة أفعال الكينونة، وأمثلتها كثيرة من بينها قول الشاعر :

فنحن الألى كانت ترعرد في الوغى ملائكة الرحمن من حولهم أمـــس(215)
وكان يدارينا الخلود تملقـــــــــــا ويحفل منا الموت خوفا من الحس(215)

وقوله أيضا :

أين الذي كان يبكيه توجعنـــــــــا يوم الفراق ويبكينا توجعـــــــــه(245)

دخلت (كان) على الأفعال المضارعة (ترعرد، يدارينا، يبكيه) فأصبحت تدل على الماضي، لأن الفعل "يتابع زمن الفعل الماضي الناسخ ويوافقه في الزمن"[(2)].

ب) الصورة الثانية: قد + ناسخ + فعل

استخدم جلواح هذه الصورة مقترنة بـــ (قد) فأكد الأحداث المراد التعبير عنها في الزمن الماضي، منها قوله :

يا دار أين الذي من فوق سطحك ذا قد كان يسمعنا الشكوى ونسمعـــه؟(284)

يؤكد جلواح على أنه كان يسمع حبيبته الشكوى وتسمعه قبل رحيله. ويقول أيضا في قصيدته "دمعة على الوطن المهضوم" :

أبكي على وطن يحي الخنؤون به مكرما ويهان المخلــص الأرب
أبكي على أمة أمسى يحاربهـــا من في الأنام لها قد ظل ينتسب (223)

[(1)] عباس حسن : النحو الوافي، ص : 60.
[(2)] عباس حسن : النحو الوافي، ص : 547.

جاءت الصيغة المركبة الأولى (أمسى يحاربها) بمعنى صار لأن الشاعر يبكي على ما آلت إليه أمته، ثم يؤكد بالصيغة الثانية (قد ظل ينتسب) على أن الذي يحارب أمته هو من ظل ينسب إليها طول حياته فدلت هذه الصيغة على معنى الاستمرار، وجلواح حريص على إبلاغ رسالته إلى المخاطب بدقة، وتوظيفه للفعل الناقص (أمسى) أفاد وقوع الخبر في وقت المساء، بالإضافة للفعل الناقص الثاني (ظل) والتي تفيد "اتصاف اسمها بمعنى خبرها اتصافا يتحقق طول النهار -غالبا- في زمن ماض، أو حاضر، أو مستقبل، بحيث يناسب دلالة الصيغة المذكورة في الجملة"[1].

1-3- التعبير بالمصادر :

من السمات الأسلوبية البارزة في ديوان "دخان اليأس" إشباع الفعل بمصدره خدمة للمعنى وتوكيدا له. وأمثلته كثيرة منها قول جلواح في قصيدته "بعد النوى" :

وأدمعنا من الفرح المفاجئ على الوجنات تتسكب انسكابــا
ولي بنت غداة البين كانت بظل المهد تصطخب اصطخابا (310)

وقوله أيضا في قصيدته "أجارة روض الخلد" :

فمن حبنا للحب خفنا زواله بوصل لأن الوصل يقتله قتــلا (220)

وتكرر هذا التعبير (بالمصادر) أكثر في قصيدته "لحظة في روضة" وذلك بتكراره خمس مرات، ويتضح في قول جلواح :

هاتفا صامتا وحينا تـــراه لكؤوس الحياة يرشف رشفــا
- -
فترى الطير والأنام لديهــا لثمار النعيم تقطف قطفـــا
وترى الظل كالزوارق حينا تحت نير الضياء ترصف رصفا
- -
فتريك النمير كالظل في الجد ول تحت الشعاع يرجف رجفــا
- -
هل أتى كي يعلم الصب منا كيف يخفي لواعج الحب إخفـــا (289)
- -

[1] عباس حسن : النحو الوافي، ص : 545.

وردت الأفعال المشبعة بمصادرها في هذه الأمثلة ثلاثية ورباعية وخماسية وهي موضحة كالآتي :

الفعل في الماضي	صيغته	المصدر	صيغته
انسكب	انفعل	انسكابا	إنفعالا
اصطخب	انفعل	اصطخابا	إنفعالا
قتل		قتلا	
رشف		رشفا	
قطف	فعل	قطفا	فعلا
رصف		رصفا	
رجف		رجفا	
أخفى	أفعل	إخفا	إفعا (حذف الهمزة)

جـــــدول رقـــــــم -10-

وظف جلواح مصادر متنوعة وهي تدل على الحدث مجرد من الزمان، واقترانها بالأفعال هو اقتران بالزمن أيضا، فجاءت لتؤكد معناها في هذا الزمن.

وفي نهاية عرض بنية الأفعال الصرفية قد اتضح من خلال تحليل البعض منها أن تحديد الدلالة الزمنية، واستنباط المعاني منها يقتضيان إستكناه معاني الأدوات والبحث عن وظائفها المختلفة مركبة مع الأفعال، لأن مضامين التراكيب لا تتوقف على دلالة الفعل فقط بل تتعدى ذلك إلى دراسة الوسائل اللغوية مجتمعة لبلوغ الغاية المرجوة منها.

2- بنية الأسماء :

تشكل الأسماء في "دخان اليأس" مادة صرفية ثرية، إذ ترد في سياقات متباينة تحمل صيغا متنوعة، وهذا التنوع يؤدي حتما إلى اختلاف المعنى. ويمكن تصنيف هذه الأسماء بالاعتماد على كثرة شيوعها في الديوان والذي يزخر بالمعارف كتوظيف الأعلام والأسماء المعرفة با(الــ) والتعبير بالمشتقات.

2-1- التعريف :

يراد بالتعريف ذلك المعنى النحوي الخاص بالأسماء. والمعارف قسمان هي :

أ- معارف بفضل وضعها اللغوي (العلم، الضمير، اسم الإشارة، الاسم الموصول).

ب- معارف بفضل التركيب (المعرف بالإضافة والمعرف بـــ (الــ))[1].

- **الأعلام :**

يكون العلم إسما وهو ما وضع أولا ولقبا وهو ما أشعر بمدح أو ذم[2]. وجل الأعلام في ديوان "دخان اليأس" من قبيل أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن والبلدان، وكذلك يتسع استعماله إلى أسماء الأمم والأجناس كالروم والفرس والعرب....

وتكثر الأعلام في الديوان على وجه الخصوص في المراثي والقصائد التاريخية والوطنية، والتي ينطلق فيها الشاعر من مناسبات معينة، أو يكون بصدد رصد مجموعة من الحقائق المقيدة بظروف معينة. ومن أمثلته في الديوان قصيدة "أيها الشرق"[3] وهي خير مثال على توظيف الأعلام، والتي يقول الشاعر فيها :

أيها الشرق إنما أنت أفـــــق   لجميع الوجود بالنور مكــــسي
فيك قد طأطأ الوجود جـــــلالا   إذ رأى آدم العلا كـــــــل رأس
وبدأ ماك في السفينة نــــــوح   قد طوى الكون بين سبح وغش
وعلى عرشك المقدسة قامــت   لسليمان دولة الدهر أمـــــس
أكرمت شخصه ببلقيس عرسا   كان في العالمين أعظم عــرس
فيك موسى ونجل مريم عيسى   والخليل الجليل رمز التأســـي

ويقول أيضا :

لك في الصين للحضارة غــرس   كان للناهضين أول غـــــرس
وببمباي قد بعثت ذكاهـــــــــا   فاستنارت بنورها "عين شمس"
حيث توتنخمون كان معـــــــلا   ليد الدهر في الورى ورعمس
حيث ايزيس في حمى النيل كانت   ترعب الموج من جلالة بأس
يفتاح وحيث خوفو ومينـــــــا   حفرو للجلال أعظـــــم أس
فيك قد علم الأنام نظامـــــــا   نجب العرب بعد أنجاب فرس

---

(1) أنظر : محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 377.
(2) علي الجارم ومصطفى أمين : النحو الواضح، مطبعة المعارف، بومرداس، ج2، ص : 177.
(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 282.

وأتو للورى بأعلام علـــــــــــم | وملوك البيان من كل نطـــس
فيك للصبوة العفيفة هبــــــــــــت | شمات من روض ليلى وقيس
وتجلى سنى البسالة والنخـــــــــ | وة الغر من مضارب عــبس
وبدت أنجم الفصاحة والحكـــــ | مة والشعر مثل كعب وقــس

يوظف "جلواح" أسماء الأعلام بكثرة في هذه القصيدة وخاصة في هذه الأبيات المختارة وهي: (الشرق، آدم، نوح، عيسى، سليمان، بلقيس، موسى، مريم، عيسى، الخليل، الصين، بمباي، عين شمس، توتنخمون، ايزيس، النيل، يفتاح، خوفو، مينا، العرب، فرس، ملوك البيان، ليلى، قيس، عبس، أنجم الفصاحة، كعب وقس). ويمكن تقسيم هذه الأعلام إلى قسمين هما :

أ) أسماء الأشخاص :

ساعدت في ضبط الإطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة، فركز الشاعر على أهم الشخصيات التي رسمت تاريخ الشرق القديم، وبفضلها أصبح الشرق أفقا لجميع الوجود، ونورا ساطعا أضاء طريق الأنام، وقد انطلقت منه كل الحضارات والديانات السماوية من آدم إلى نوح إلى سليمان وموسى وعيسى والخليل حتى ظهور الإسلام، والشاعر من خلال هذه القصيدة التي غاص فيها إلى أعماق التاريخ المجيد ربط فيها بين مختلف القضايا، بين حالته المزرية وما آلت إليه وحالة الشرق الذي صار يتخبط تحت ظلام الغرب، لذلك كشف عن تأمله الطويل في أوضاع الأمة العربية فراح يقارن بين الماضي والحاضر، "وهو بهذا يختلف عن سائر الشعراء الجزائريين الذين تحدثو عن الشرق حديثا ليس فيه بعد النظر والاندماج الكلي في الموضوع"[(1)].

وجاءت الأعلام في هذه القصيدة متنوعة المصادر وهي :

أ- تاريخ الشرق القديم والمستوحى من قصص الأديان القديمة (آدم، سليمان، نوح).

ب- تاريخ مصر القديم (ايزيس، توتنخمون).

ج- حضارات الشرق (الصين والفرس).

د- القبائل العربية (عبس، كعب، وقيس، ليلى، قس).

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 38.

ب) أسماء الأماكن والبلدان :

فقد حددت الإطار المكاني الواسع للشرق، وساعدت في تحديد موضوع القصيدة، وذكر أبرز هذه الأماكن هو اختيار قام به الشاعر ليرسم معالم الشرق الكبير، والتفاته إلى ماضي الحضارات العريقة يدل على اتساع اطلاعه وثقافته فمثلا اكتشاف قبر توتنخمون كان في سنة 1923[1]. وظفه في حديثه عن ماضي مصر العريق.

ونستنتج من هذه الأمثلة أن أسماء الأشخاص في هذه القصيدة ساعد على ضبط الإطار الزمني الذي يقيد الأحداث ، وتقوم أسماء البلدان والأماكن بتحديد الإطار المكاني، ومصادرها عند جلواح هي شعوره الديني وشعوره الوطني والعربي وهي إخبار عن الشرق وإيحاء بعراقته وقوة تاريخه. واسم العلم في ديوان "دخان اليأس" هو من أبسط مظاهر اللغة التي يوظفها الشاعر. وتختلف دلالته إذا دخل الكلام الإنشائي فنجد مثلا قول جلواح في قصيدته "ذكرى نادى التهذيب"[2] :

غريب الديار وراء البحـــار	فلا من قريب ولا من صحـــب
فأين الفضيل وأين السعيــد	وأين السنوسي الخطب العجب
وأين التبسي وابن عتيـــــق	وأين يعيش الهزار الطـــــرب
فأين يعيش يعيش الفنـــــون	وأين يعيش يعيــــــش الأدب
فأين الرفيق الجليس اللطيف	وأين الصديق الأنيــس الأرب
فأين الشيوخ وأين الشبـــاب	وأين الوفود وأين العصـــــب
وأين البرابرة الفضـــــلاء	وأين الأعاجم أين العـــــرب
وأين المشارقة النبــــــلاء	فحول النبوغ الجليلو الحســب
وأين المغاربة البســــلاء	ليوث العوالي أسد العصـــــب
فأين أناسي وأهلي لتبكـــي	إذا غار نجمي أو تنتحـــــــب
وأين الصحاب وأين البنون	وأين بياني وأين الكتـــــــب

وردت الأعلام في هذه الأبيات في سياق استفهامي موحد الأداة، وهي مجموعة من التساؤلات التي طرحها جلواح عندما أصبح غريبا وراء البحار، فلا من قريب ولا من صاحب يواسيه. وتنوعت الأعلام بين أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن وهي: (الفضيل،

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 393.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 321.

السعيد، السنوسي، التبسي، ابن عتيق، يعيش، الشيوخ، الشباب، البرابرة، الأعاجم، العرب، المشارقة، المغاربة، ليوث، أسد، الصحاب، البنون).

وهذه الأعلام هي أعلام ايحاء أكثر منها أعلام إخباء، دلت على أزمنة وأمكنة وقبائل مختلفة تمتد من المشرق إلى المغرب إلى الوطن وهي تترجم نظرة الشاعر إلى وطنه خاصة عندما راح يتذكر أصدقاءه في نادي التهذيب الذي كان ينتمي إليه، وهذه الأعلام دالة بمصادرها عند الشاعر وهي توحي بالانتماء الوطني والمغربي والعربي.

والدارس لديوان "دخان اليأس" يلاحظ أن استخدام جلواح للأسماء يتشابه من قصيدة إلى أخرى، لذا وقع اختياري على قصيدته "ذكرى البلاد على فراش السهاد" والتي تتكون من (80) ثمانين بيتا، وفيها يأمر الشاعر نفسه بتحية بلاده ومن عليها لأنه في ديار الغربة، فيرجع إلى الماضي ويتأمله ثم يقارنه بالحاضر. واعتمدت تصنيف الأسماء الواردة في هذه القصيدة وفق الجداول الآتية :

2-2- الأسمـــــاء الجامـــدة :

الاسم الجامد	وظيفته الصرفية	الاسم الجامد	وظيفته الصرفية
الجزائر	موصوف لذات	آجام	موصوف
الرميل	موصوف لذات	الغدائر	موصوف لذات
الضفاف	موصوف لذات	حمامة	موصوف لذات
الجلائل	موصوف لذات	البيت	موصوف لذات
الجآذر	موصوف	العتيق	موصوف لمعنى
العساكر	موصوف لذات	لياليا	موصوف لمعنى
الضمائر	موصوف لمعنى	أترابها	موصوف لمعنى
الشوس	موصوف لمعنى	مريم	موصوف لذات
المقابر	موصوف لذات	الجزائر	موصوف لذات
باديس	موصوف لذات	لبؤة	موصوف لذات
بطل	موصوف لمعنى	الأسد	موصوف لذات
الجحافل	موصوف	الكواسر	موصوف لذات
الجماهر	موصوف لذات	الثوب	موصوف لذات

المنابر	موصوف لذات	ليلى	موصوف لذات
شهاب	موصوف لذات	المنابر	موصوف لذات
جلواح	موصوف لذات	عبلى	موصوف لذات
القرى	موصوف لذات	عنترة	موصوف لذات
المعاقل	موصوف لذات	بأسه	موصوف لمعنى
الجنادل	موصوف	يمينها	موصوف لمعنى
الثرى	موصوف لمعنى	القساطل	موصوف
الريح	موصوف	العتائر	موصوف
الخمائل	موصوف لذات	الأساتذة	موصوف لذات
الذرى	موصوف لمعنى	أسراب	موصوف لذات
ربى	موصوف لذات	الشباب	موصوف لذات
الرياحين	موصوف لذات	الشمس	موصوف لذات
الشهب	موصوف لذات	الحناجر	موصوف لمعنى
الزواهر	موصوف لمعنى	المنى	موصوف لذات
رباب	موصوف	اليم	موصوف لذات
الظبيات	موصوف لذات	أقدامي	موصوف لذات
الخوافر	موصوف	الحياة	موصوف لمعنى
الفواتر	موصوف لمعنى	الذآب	موصوف لذات
السويعات	موصوف لمعنى	الشرس	موصوف لمعنى
الجمال	موصوف لمعنى	الرقط	موصوف لمعنى
مضر	موصوف لذات	الإطار	موصوف لذات
الشهامة	موصوف لمعنى	الدجى	موصوف
البرابرة	موصوف لذات	المجامر	موصوف لذات
الملة	موصوف لمعنى	قلبي	موصوف لذات
البيضاء	موصوف لمعنى	الحياة	موصوف لمعنى
الشعائر	موصوف لمعنى	ذئبا	موصوف لذات

الضاد	موصوف لمعنى	ليل	موصوف لمعنى
أسلاف	موصوف لمعنى	حالك	موصوف لمعنى
الكواثر	موصوف لذات	النبال	موصوف لمعنى
الحجرات	موصوف لذات	ظني	موصوف لمعنى
أنياب	موصوف لذات	المرائر	موصوف لمعنى
البلابل	موصوف لذات	أطلس	موصوف لذات
أيدي	موصوف لذات	للناب	موصوف لذات
الخناجر	موصوف لذات	الكبود	موصوف لمعنى
الحجى	موصوف	الدما	موصوف لذات
الروح	موصوف لمعنى	رباك	موصوف لذات
سوافر	موصوف	التساوي	موصوف لذات
فيك	موصوف لذات	السرائر	موصوف
الورى	موصوف لمعنى	الجوانح	موصوف
الفأر	موصوف لذات	الثعبان	موصوف لذات
وطني	موصوف لذات	الفحول	موصوف لمعنى
الحنا	موصوف	المجازر	موصوف لذات
نغمة	موصوف	الدناءة	موصوف لمعنى
الله	موصوف لذات الله		

جـــــدول رقـــــــــم -11-

2-3- الأسماء المشتقة:

الإسم المشتق	تحليله لغويا	الاسم المشتق	تحليله لغويا
البوادي	أخذ من الفعل بدا	الخواطر	أخذ من الفعل خاطر
الحواضر	أخذ من الفعل حضر	المرشدات	أخذ من الفعل أرشد
المجتبي	أخذ من الفعل اجتبى	البصائر	أخذ من الفعل أبصر
المكارم	أخذ من الفعل كرم	النواضر	أخذ من الفعل نظر
المواكب	أخذ من الفعل واكب	العاملين	أخذ من الفعل عمل
البواتر	أخذ من الفعل بتر	العروبة	أخذ من الفعل عرب
المعاقل	أخذ من الفعل عقل	العشائر	أخذ من الفعل عاشر
المفاخر	أخذ من الفعل فخر	العافين	أخذ من الفعل عفى
الغر	أخذ من الفعل غر	البين	أخذ من الفعل بان
المآثر	أخذ من الفعل آثر	العلا	أخذ من الفعل علا
اللابسات	أخذ من الفعل لبس	الهدى	أخذ من الفعل هدى
الصائلات	أخذ من الفعل صال	المنازل	أخذ من الفعل نزل
المطربات	أخذ من الفعل أطرب	المعاقل	أخذ من الفعل غقل
الحضائر	أخذ من الفعل حضر	المحلات	أخذ من الفعل حل
الزواخر	أخذ من الفعل زخر	العوامر	أخذ من الفعل عمر
طائر	أخذ من الفعل طار	الأسى	أخذ من الفعل أسى
متنقلا	أخذ من الفعل تنقل	فريسة	أخذ من الفعل افترس
النواضر	أخذ من الفعل نظر	ملجأ	أخذ من الفعل لجأ
مترنما	أخذ من الفعل ترنم	بشائر	أخذ من الفعل بشر
الزكيات	أخذ من الفعل زكى	عوابر	أخذ من الفعل عبر
متنعما	أخذ من الفعل تنعم	أنيس	أخذ من الفعل آنس
الستائر	أخذ من الفعل ستر	للغلب	أخذ من الفعل غلب
المشاعر	أخذ من الفعل شعر	سامر	أخذ من الفعل سامر
نوادي	أخذ من الفعل نادى	عائد	أخذ من الفعل عاد
العليا	أخذ من الفعل علا	زائر	أخذ من الفعل زار
ظل	أخذ من الفعل ظلل	ملقى	أخذ من الفعل لقي

العلا	أخذ من الفعل علا	العواثر	أخذ من الفعل عثر
الإسلام	أخذ من الفعل أسلم	السواهر	أخذ من الفعل سهر
أحكام	أخذ من الفعل حكم	المناكر	أخذ من الفعل مكر
أقدار	أخذ من الفعل قدر	الغوادر	أخذ من الفعل غدر
قواهر	أخذ من الفعل قهر	الدوائر	أخذ من الفعل دار
الأوامر	أخذ من الفعل أمر	المنوم	أخذ من الفعل نام
للمقادر	أخذ من الفعل قدر	الظواهر	أخذ من الفعل ظهر
الطوائر	أخذ من الفعل طار	نعماء	أخذ من الفعل تنعم
ثوائر	أخذ من الفعل ثار	مغامر	أخذ من الفعل غامر
الحرب	أخذ من الفعل حارب	عيش	أخذ من الفعل عاش
أقدار	أخذ من الفعل قدر	فاغر	أخذ من الفعل فاغر
جوائز	أخذ من الفعل جازى	ظل	أخذ من الفعل ظلل
خطر	أخذ من الفعل خاطر	كاشر	أخذ من الفعل كشر
العيش	أخذ من الفعل عاش	متغذيا	أخذ من الفعل تغذى
للمخاطر	أخذ من الفعل خاطر	متحسيا	أخذ من الفعل تحس
الخلق	أخذ من الفعل خلق	المذابح	أخذ من الفعل ذبح
شاعر	أخذ من الفعل شعر	حبك	أخذ من الفعل حب
حرب	أخذ من الفعل حارب	حبك	أخذ من الفعل حب
عاكر	أخذ من الفعل عكر	بشرى	أخذ من الفعل بشر
مغافر	أخذ من الفعل غفر	الذكرى	أخذ من الفعل ذكر
ضوء	أخذ من الفعل أضاء	الخواطر	أخذ من الفعل خاطر
الحائر	أخذ من الفعل احتار	الخباثة	أخذ من الفعل خبث
العلوم	أخذ من الفعل علم	ماكر	أخذ من الفعل مكر
المتاعب	أخذ من الفعل تعب	عاشق	أخذ من الفعل عشق
الخسائر	أخذ من الفعل خسر	وافي	أخذ من الفعل وفى
القساوة	أخذ من الفعل قسى	طيب	أخذ من الفعل طاب
عاطر	أخذ من الفعل عطر	السآمة	أخذ من الفعل سئم

جـــدول رقـــــــــم -12-

من خلال هذا التصنيف نلاحظ أن البناء الصرفي للأسماء الواردة في هذه القصيدة يستند إلى المقابلة بين الأزواج الثنائية كتقابل التعريف والتنكير والتذكير والتأنيث والجامد والمشتق.

2-4- التعريف والتنكير :

تشكل الأداة (أل) في التعريف جانبا مهما في إفادة المعنى النحوي للأسماء، فتعرف الاسم وتكسبه خصوصية وتمييزا لم يكونا له من قبل دخولها[1]. وهي نوعان : جنسية وعهدية[2] فـ(أل) العهدية يكون معهودها ذكريا أي سبق ذكره فزال عنه الإبهام، فيما سبق من

كلام، أو ذهنيا أي لم يخلو ذهن المتقبل منه وإن لم يسبق ذكره، أو حضوريا أي دل عليه حال الكلام[3].

و(أل) الجنسية تتعدد معانيها وتختلط في كثير من المواضع، وهي للماهية والحقيقة والاستغراق والعموم والمبالغة[4].

وجاءت هذه الأسماء المعرفة بالألف واللام بكثرة في هذه القصيدة فتواترت (138) مرة مقابل (74) مرة للأسماء النكرة، وتنوعت هذه الأسماء فشملت الجامدة والمشتقة.

وللتعريف قيمة دلالية كبيرة تساهم مع غيرها من عناصر البنية اللغوية في توضيح النص الشعري ومن أمثلته في هذه القصيدة قول الشاعر :

حي البوادي والحواضر　　　وظلال آجام الجزائـــر
حي الرميل المجتبـــــي　　　وادي المكارم والمفاخر
حي الضفاف الغر مـــن　　　شلف الجلائل والمآثـــر[5]

يأمر الشاعر نفسه في بداية القصيدة بتحية الجزائر فجاء التعريف مشتملا عدة عناصر (البوادي، الحواضر، الجزائر، الرميل، المجتبي، المكارم، المفاخر، الضفاف، الغر، الجلائل والمآثر)، وفي المقابل يتضمن التنكير (ظلال، آجام، واد، شلف)، ولأن الشاعر يريد أن يحي بلاده يلح على تكرار نفس التراكيب لكن بتقديم معاني جديدة في كل مرة، وقد حصر الأماكن التي يحييها في مجموعة من الأسماء المعرفة، والتي أضفى

(1) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص : 531.
(2) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص : 50.
(3) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 377.
(4) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص : 534.
(5) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 257.

عليها نوع من الخصوصية فيذكر البوادي، وواد الرمال الذي كان يزوره وكذلك واد الشلف وهي أماكن لها قيمتها في حياته، بالإضافة إلى المبالغة في الوصف. ولجوء جلواح إلى التذكير والتأنيث عبر عن مفهوم الجنس وساهم في إحداث فروق معنوية كثيرة.

2-5- التعبير بالمشتقات :

إن الدارس لشعر جلواح يلاحظ حتما كثرة استعماله للمشتقات والتي لها آثارها البلاغية في الكلام، كاسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم المكان، واسم الزمان، واسم التفضيل، واسم الآلة، وصيغ المبالغة، وهذا النوع من الاشتقاق، يسميه اللغويون بالاشتقاق الأصغر وهو أكثر استعمالا عندهم[1].

يستخدم جلواح صيغا صرفية متنوعة تمكنه من التعبير عن مختلف المعاني وخاصة صيغة اسم الفاعل، الذي يعد من أكثر المشتقات أهمية في الدرسين الصرفي والنحوي، وترجع أهميته إلى كثرة استخدام صيغه في الكلام من جهة، ولشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة من جهة أخرى.

أورد جلواح في قصيدته "ذكرى البلاد على فراش السهاد" اسم الفاعل بأبنيته المختلفة مفردة كانت أو جمعا، فدل بعضها على الاتصاف بالفعل وهي : (طائر، متنقلا، مترنما، قواهر، ثوائر، شاعر، عاكر، متغذيا، متحسيا، ماكر، عاشق، وافي)، أما الأسماء المعرفة بالألف واللام فبطل عملها وهي : (المجتبي، اللابسات، الصائلات، المطربات، المرشدات، العاملين، الطوائر، الحائر). فيقول "جلواح" :

حي الخمائل والذرى   وربى بها قد كنت طائر (257)

فدلت كلمة (طائر) على القيام بالفعل والاتصاف به وهي تعبير مجازي عن الفرح.

ويقول أيضا :

العاملين بها على   عز العروبة في العشائر (257)

خرجت (العاملين) عن عمل اسم الفاعل ودلت على المبتدأ. ويستعمل جلواح أيضا اسم المكان في (الملجأ، المدارس، الملقى، المعاقل، المنازل) وهي على صيغة (مفعل).

---

(1) بن عزوز زبدة : (دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1989، ص : 33).

6-2- المغايرة في الصيغ :

تصرف جلواح كثيرا في استخدام الصيغ في المفرد والجمع وخاصة في بعض الأسماء التي تكررت عدة مرات في ديوانه فكان يوظف بعض الصيغ النادرة دون أن يخرج عن مادة الصوغ الأصلية، وفي كثير من القصائد يأتي بصيغ تليق بالسياق فقط ويكسر بذلك القاعدة الصرفية ويخرج عنها، ولما انعدمت الأهمية اللغوية لهذه الصيغ قامت مقامها أهمية سياقية. ومن أمثلة هذا التغير ما يلي :

أ) الصيغة في المفرد :

* سؤل بدل سؤال :

فسؤل فؤادي أن يراك منعا   فمهد له نهج البلوغ لسؤلـــــــــه (218)

* التأميل بدل التأمل :

قد أدبرت عني الحياة وأقبلت   نحوي المنية وأمحى التأميـــــــل (263)

* الغدور بدل الغادر :

ويواسي القلب مما يشتكـــــــــي   من خطوب العيش والدهر الغـــدور(304)

ب) الصيغة في الجمع :

* أكؤس بدل كؤوس :

ولا تدمنن العب في أكؤس المنى   لقد تحمق العقل الحصيف خمورها (212)

* جمع بؤس على أبؤس :

وبدلت آمال الفؤاد بخيبــــــــــة   وعوضت نعماء الفؤاد بأبـــــؤس (213)

* جمع دهر على دهور وأدهار وأدهر :

وقد أتت أدهر عنهم وما فتئـــت   تبكي فراقهم الدنيا وتنتحـــــــــب (232)

لعل ترئب فيه بعض ما صدعت   أيدي الجبابر من خلق وأدهــــــار (236)

أنظر تجد هذي الدهــــــــــــور   كأنها ما بين أغوار بها أظعـــان (277)

العزيزينا بدل الأعزاء :

يا مستغانم يا أفق الجمال ويـــــا   عرش الجلال ويا حصن العزيزينا (252)

الوفينا بدل الأوفياء :

أودوا لجنتكم عنا تحيتنـــــــــــا   وقاطنيها من الصحب الوفينـــــا (253)

أملاك بدل ملائكة :

وسفينة جن وأملاك بهـــــــــــا ركب العيوب العابرات يشـــــــــــام(272)

يعد تصرف جلواح في الصيغ الصرفية للأسماء خاصة انحرافا في الخصائص الاختيارية، وهذا الانحراف يتم بناءا عليه إنشاء علاقات جديدة بين الكلمات، وهو انحراف يعد تصادما مع بعض الخصائص النحوية وذلك أن كل كلمة في اللغة تنتمي إلى مجال معين، ورغم هذا ساهمت هذه الصيغ المغايرة في توضيح المعنى.

ثانيـــــــــا: البنية التركيبية في ديوان "دخان اليأس" ووظائفها التعبيرية

مدخــــــــل:

يرمي هذا المبحث إلى دراسة المستوى التركيبي (النحوي)، وذلك بتحليل البنى التركيبية في "دخان اليأس"، وينطلق من الظواهر اللغوية النحوية "للكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية، من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام، كالتحكم في اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب، حيث تعد الجملة المحرك القوي للنص"[1].

وقد انتبه إلى هذا المستوى من التحليل من نقادنا القدماء عبد القادر الجرجاني (ت471 هـ) الذي اشتهر بنظريته في "النظم" وهي تنص على معرفة الوضع الذي يقتضيه علم النحو فقال: "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"[2].

فأبعاد نظرية "النظم" لدى "عبد القاهر" تخدم جوانب عديدة من جوانب الأسلوبية والتي تعد أداة أساسية من أدوات تحليل النص، ومن هنا فإن فساد التركيب النحوي يؤدي إلى فساد المعنى. ويتضمن المستوى التركيبي دراسة التراكيب النحوية الشائعة في أسلوب الأديب، وعلى الناقد أن يختار تلك الملامح النحوية التي تميز أسلوب كاتب ما عن غيره من الأساليب، والتي تتكرر في أسلوب الكاتب، بحيث تكون أنماط مميزة لهذا الأسلوب[3].

ودراسة المستوى التركيبي في ديوان "دخان اليأس" تركز على نوع الجملة في أسلوب جلواح الشعري، فهل يفرغها في جملة اسمية تفيد الثبوت والاستقرار ؟ أم أنه يضعها في جملة فعلية تفيد التجدد والاستمرارية ؟ ثم ماذا يضيفه الأسلوب الشعري لأساسيات هاتين الجملتين؟ ولماذا جاء الأسلوب خبريا في موضع وإنشائيا (أمرا، نهيا، استفهاما، نداء، تمنيا) في موضع آخر؟.

هذه وكثير من الأسئلة تكشف لنا حالة التشكيل الشعري في ديوان "دخان اليأس"، وإعطاء إجابات عليها يقربنا من فهم نصوصه الشعرية. وتتمثل هذه الدراسة كالآتي :

(1) محمد عزام : التحليل الألسني للأدب، ص : 147.
(2) عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص : 127.
(3) محمد عزام : التحليل الألسني للأدب، ص : 152.

1- التراكيب الفعلية:

كما هو معلوم فإن الجملة الفعلية هي التي تصدرها فعل غير ناقص أي يكون تاما، والفعل يدل على حدث، فإنه لا بد له من محدث يحدثه، أي لا بد له من فاعل، وهذه التراكيب الفعلية سواء كان فعلها ماض أو مضارع فهي تكون بسيطة ومركبة.

ويستخدم جلواح الجملة الفعلية قصد الإخبار عن الحدث في زمن الماضي أو المضارع أو في الأمر الذي سأتحدث عنه من خلال الدراسة التركيبية للجملة الطلبية.

ووردت الجملة الفعلية في "دخان اليأس" بسيطة ومركبة مثبتة ومنفية وهي تتوزع وفق الأنماط التالية :

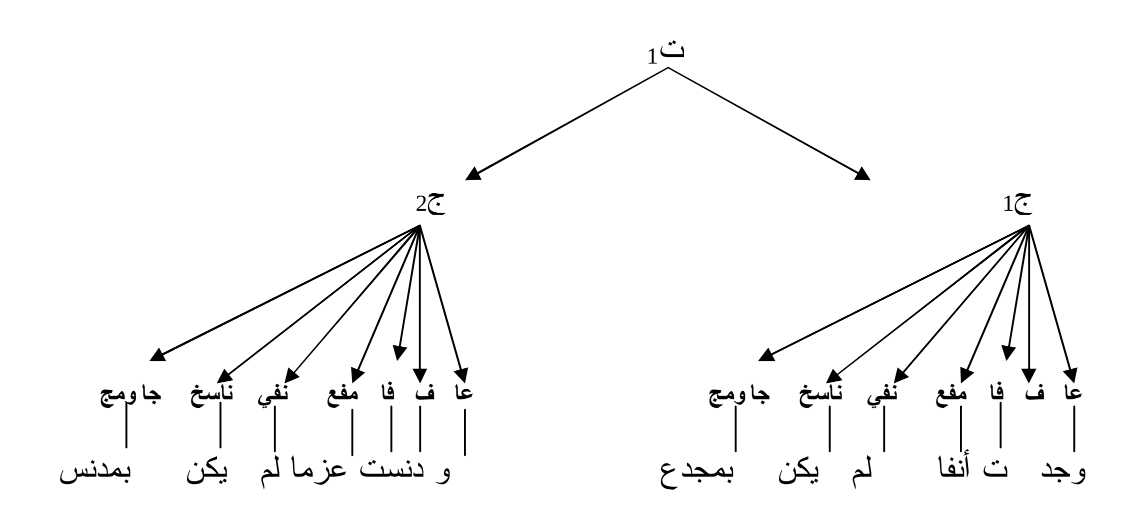
1-1- الجملة الفعلية البسيطة :

النمط الأول- فعل + فاعل + مفع به + متمم

ومن أمثلته قول الشاعر :

وجدعت أنفا لم يكن بمجدع ودنست غزما لم يكن بالمدنــــس (213)

ويمكن توضيح هذا التركيب كما يلي :



يتكون هذا التركيب من جملتين فعليتين لهما نفس المكونات، وهو الترتيب العادي للجملة الفعلية (فعل+فاعل+مفعول به).

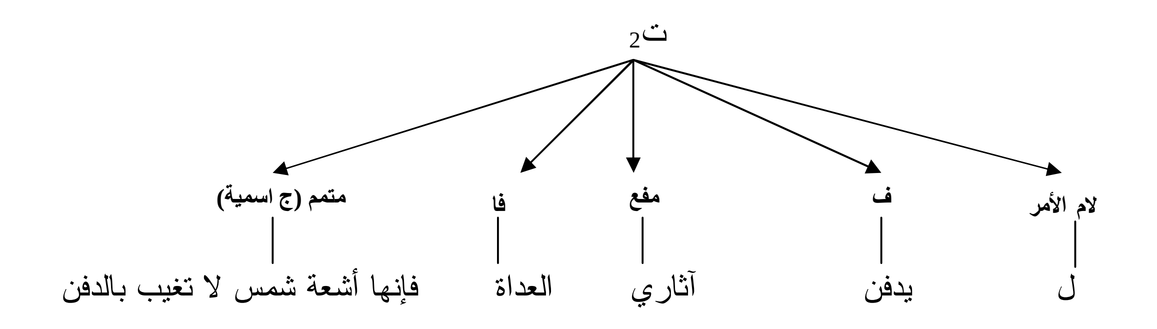
ويتحدث الشاعر من خلال هذا التركيب عن نفسه، فوظف الأفعال الماضية (جدعت ودنست) وهي على صيغة (فعل)، أفادت المبالغة في الفعل.

النمط الثاني- فعل + مفعول به + فاعل + متمم

ومن أمثلته قول جلواح:

ليدفن آثاري العــــــــــداة فإنها أشعة شمس لا تغيب بالدفن (229)

يتكون هذا التركيب من :



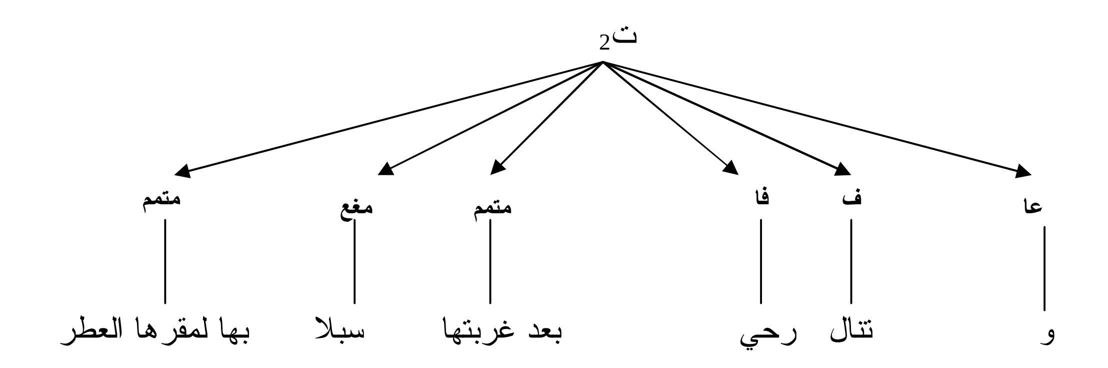
تقدم المفعول به (آثاري) على الفاعل (العداة) لأهميته، لأن الشاعر يدرك أن العداة يريدون طمس آثاره (مؤلفاته) التي شبهها بأشعة الشمس التي لا تغيب.

النمط الثالث- (فعل + فاعل) + متمم + مفعول به + متمم

يقول جلواح :

وتنال روحي بعد غربتها سبلا بها لمقرها العطر (254)

يتكون هذا التركيب من:



فصل الشاعر في هذا التركيب بين الفاعل والمفعول بهبفاصل هو المتمم (بعد غربتها).

النمط الرابع - ف + فا + م1 + م2 + مفع

يقول جلواح :

تقرأ الألباب فيه للأسى وعذاب الجسم والروح كتابا (289)

ف فا متمم1 متمم2 مفع

في هذا التركيب تأخر المفعول به (كتابا) للضرورة الشعرية

النمط الخامس - ف + متمم + فا + متمم

كقـــــول الشاعــــــر:

تطوف به الأقدار من كل جانب وتعلو فيه للشرور جواء (201)

ف متمم1 فا متمم2 ف متمم1 متمم2 مفع

يتكون هذا التركيب من جملتين فعليتين فعلهما مضارع الذي يدل على المستقبل ويظهر في التركيب أكثر حركة من الفعل الماضي. ففي الجملة الأولى فصل الشاعر بين الفعل والفاعل بجار ومجرور (به) الذي يعبر عن الزمان، ولم يتعد الفعل (طاف) إلى المفعول به، لأنه فعل لازم.

وتحتوي الجملة الفعلية، في بعض استعمالاتها اللغوية على أفعال تتعدى إلى أكثر من مفعول، وبذلك تعد إمكانات تعبيرية توظف بحسب مقاصد الكلام، ومن هذا النمط الصور التالية:

النمط السادس - (ف + فا) + مفع1 + مفع2

حي المنازل والقرى حي المعاقل والحضائر

ف+فاعل مفع1 مفع2 ف+فاعل مفع1 مفع2

- **(ف+فا) + مف1 + مفع2 + متمم**

حي الخمائل والذرى وربى بها قد كنت طائــــــر

ف+فاعل مفع1 مفع2 مفع3 متمم

حي البوادي والحواضر وظلال آجام الجزائـــر

ف+فاعل مفع1 مفع2 مفع3 متمم

- **(ف+فا) + مفع1 + مفع2 + مفع3 + مفع4 + متمم**

حي الجنادل والثرى والريح واللج الزواخر (257)

ف+فاعل مفع1 مفع2 مفع3 مفع4 متمم

تعدى الفعل (حي) في هذه الأمثلة إلى عدة مفاعيل، فتكرر التركيب في الشطر الأول من هذه الأبيات حيث تكون من فعل + فاعل + مفعول به1 + مفعول به2.

1-2- الجملة الفعلية المركبة:

هي الجملة التي تكتسي نمطا تركيبيا خاصا، وهي التي تقترن بأدوات مختلفة والتي تساهم في تشكيل الأساليب النحوية في "دخان اليأس"، وإضافة معاني جديدة كالتوكيد والنفي والجواب والشرط.

¯ الجملة الفعلية المؤكدة والمنفية:

لقد سبق الحديث عن الأفعال المقترنة بالمؤكدات وبالنفي في المبحث الأول الخاص بدراسة البنيات الصرفية، وبما أن الفعل هو العنصر الأول في الجملة الفعلية فإن أي تغيير يقع له يؤثر على كل الجملة، فلا أكرر الحديث عنها في هذا المبحث.

2- التراكيب الاسمية:

للجملة الاسمية ركنان أساسيان، متلازمان تلازما مطلقا، حتى عدهما "سيبويه" كأنهما كلمة واحدة وهما المبتدأ والخبر.

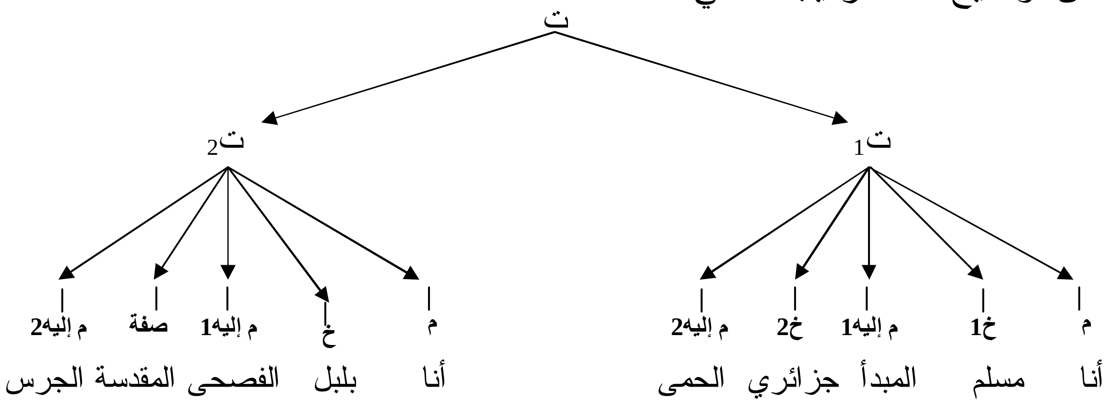
والتراكيب الاسمية في "دخان اليأس" لها أهميتها وخصائصها الأسلوبية، وقد تنوعت بين التراكيب البسيطة والمؤكدة والمنفية، نتناولها فيما يلي :

النمط الأول- التراكيب الاسمية البسيط (المسند إليه+المسند أو المبتدأ + الخبر) :

والتركيب الإسمي البسيط هو كل تركيب لم يرد ضمنه المسند إليه والمسند جملة، وقد تضاف إليه عناصر أخرى. ومن أمثلة هذا النمط قول جلواح :

أنا مسلم المبدأ جزائري الحمى   أنا بلبل الفصحى المقدسة الجرس (215)

ويمكن توضيح هذا التركيب كالآتي:



أضمر المسند إليه (أنا) في صدر البيت وفي عجزه، لأن الشاعر يتحدث عن أصله فكرر المسند إليه (المبتدأ) ليعبر من خلاله عن شخصيته العربية الإسلامية الجزائرية.

النمط الثاني: التركيب الاسمي المنسوخ

هو كل تركيب صدر بناسخ حرفي أو فعلي، ويكثر جلواح من استخدام هذا النوع من التراكيب، ومن أمثلة ذلك قوله:

فكن مثلما كان الأوائل أسوة لدى الخلق في فعل الصلاح وقوله (218)

ناسخ م خ

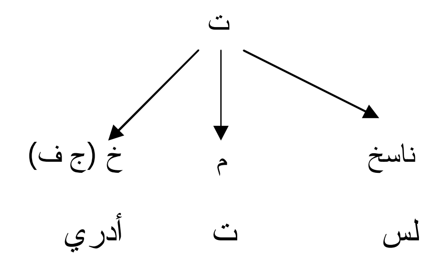
دخلت (كان) على المبتدأ والخبر (الأوائل، أسوة)، فعبرت عن الماضي الذي عاش فيه الأوائل. فالشاعر يأمر الإنسان العربي المسلم أن يكون خير خلف لخير سلف.

ويستخدم جلواح (كان) بكثرة، وهي أول النواسخ الفعلية وأهمها، يوظفها للدلالة على الماضي لأنه يشكل حيزا كبيرا في حياته.

النمط الثالث- التركيب الاسمي المنفي

يقول الشاعر :

لست أدري أ للسعادة أسري أم لشيء قد هيأته العوادي (280)



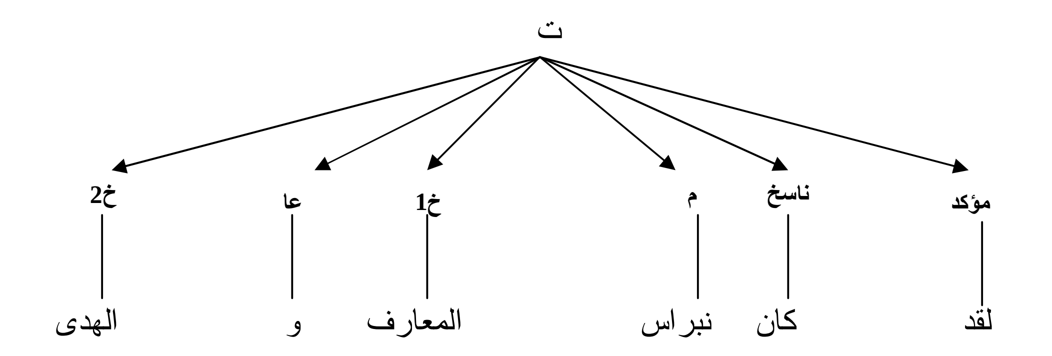
في هذا التركيب حضور للشاعر المتكلم في الضمير المتصل وفي الفاعل المستتر، وهو حضور كثيف للشاعر يتضح أكثر من خلال البيت الشعري ككل، وهو حضور خاص في هذا النفي، وهو نفي يطبع الكثير من القصائد وخاصة في قوله (لست أدري) حيث أنه لا يكاد يستقر على معنى من المعاني في بيت من الأبيات حتى ينقضه بهذا النفي، ويمثل هذا التركيب من الناحية الأسلوبية قمة الحيرة التي تكتنف قصائده وبالمقابل نفس الشاعر، وكأن قصائده على ما فيها من مواضيع مختلفة تبقى تصر على عدم استقرار نفسه، وشكه الدائم في حياته، وهي أفكار الرومنسية بكل ما تحمله من معنى.

النمط الرابع- التركيب الاسمي المؤكد

يقول الشاعر :

لقد كان نبراس المعارف والهدى　　　به تهتدي بين الهداة عظـــــام (226)

استخدم جلواح (لقد) مقترنة بالجملة الاسمية المنسوخة وهو بذلك يؤكد بأن والده كانت له مكانة كبيرة في ميدان العلم. ويمكن توضيح هذا التركيب كالآتي :



ويقول أيضا :

إن السعادة كأس أنت شاربها　　　في ظل عقلة سمع الدهر والحدق (246)

توكيد م خ

إن الشبيبة ليل لا شهاب له　　　وما به غير نجم الحب مصبـــــاح (235)

توكيد م خ

إن الحياة رواية قد ألفـــــت　　　بيد الإله فصولها أقـــــــــــــلام (268)

توكيد م خ

دخلت (إن) على الجملة الاسمية فأكدت مضمون الأبيات الشعرية ويقول الشارع أيضا :

إنما الشمس واقمار السما جذوات في الدياجي سابحـــــــــات (299)

م خ

دخلت (إنما) على الجملة الإسمية فحصرت المبتدأ في الخبر أي قصرته عليه.

بينت الدراسة التركيبية أن الجملة الفعلية والجملة الاسمية امتازتا بتنوع بناهما اللغوية، وظفهما الشاعر حسب مواضيع قصائده، وهما سجل لمأساته، فجاءت الجملة الفعلية لتعبر عن مختلف المقاصد التي تختلف باختلاف صيغ الأفعال وأزمنتها، فالفعل الماضي يختلف عن الفعل المضارع، ويختلف الماضي والمضارع عن الماضي المؤكد والمضارع المؤكد حيث يكون في ذلك تمكين أكثر للحدث، أما الجملة الاسمية فجاءت لتعبر عن مجموعة من الحقائق الثابتة، الناتجة ربما من خلال العلاقة الإسنادية الموجودة بين عناصرها.

3- التقديم والتأخير

لا تنحصر أهمية دراسة الجملة في التعرف عن التقاليب التي يخرج فيها الكلام فقط بل تتجاوز ذلك إلى التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة لها وإلى خصائص البنية فيها ووجوده ارتباطها ببقية أجزاء الكلام فإلى النظام العام المحرك للغة في الديوان.

والتقديم والتأخير "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

والتقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي وقف عندها الدرس النحوي والبلاغي العربي في سيرورته. إذ يعد هذا الأسلوب من أكثر الإنزياحات توافرا في الشعر، فأشكال القلب من تقديم وتأخير الطارئة على الرتبة المحفوظة للغة[2].

وما يعتري الجملة من انزياح أو "عدول" عن رتب عناصرها، يعد خروجا عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الإبداعية "الشعرية" ولأجل هذه الغاية فقد رصد علماء

---

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص : 148.

(2) عدنان بن ذريل : (التحليل الألسني للشعر) مجلة الموقف الأدبي، ع 141، كانون الثاني، 1983، ص : 275.

البلاغة ونقاد الشعر كثيرا من التعبيرات التي تواترت فيها هذه الظاهرة، ووقفوا عند ما يثيره من دلالات.

وعقد ابن جني فصلا للتقديم والتأخير عنونة (فصل في التقديم والتأخير) في كتابه الخصائص، فيقول في شأن التقديم والتأخير وأنواعه: "وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار"[1]. ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير ووجوه ما يجوز وتقبله اللغة العربية، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربية، مقدما مادة شعرية مهمة (شواهد)، مؤيدا مذاهبه، في بعض المسائل، بآراء العلماء الموثوق بهم، وينهي كلامه –بعد استقراء واستقصاء بالغين- بقوله: "فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنا قد تركنا منها شيئا فإنه معلوم الحال ولاحق بما قدما"[2].

ومن علماء البلاغة المحدثين الشيخ مصطفى المراغي، وله في الحديث عن التقديم والتأخير كلام حسن ينوه فيه بقيمة هذا الأسلوب وما يؤديه من أغراض ودلالات في الكلام قال: "فالألفاظ قوالب المعاني، وبناء عليه يجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير لأنه المحكوم به، وما عاداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة. ولكن الكلام لا يسير دائما على هذا النحو، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدعو إلى تقديمه وإن كان حقه التأخير فيكون من الحسن تغيير هذا ليكون المقدم مشيرا إلى الغرض الذي يراد ومترجما عما يقصد منه"[3].

والمتأمل في سياقات التقديم والتأخير في "دخان اليأس" تمثل ملمحا أسلوبيا يشد إليه القارئ، سواء تعلق ذلك بالأساليب الخبرية في حالتي الإثبات والنفي، أم تعلق بالأساليب الإنشائية كالتراكيب الاستفهامية. ومن أنماط التقديم والتأخير في الديوان ما يلي:

3-1- تقديم الفعل :

يتقدم الفعل في مجموعة كبيرة من التراكيب، ويتصدر الجمل، وذلك أمر تتطلبه الدلالة العامة للقصائد الشعرية، وتركيز الشاعر على الأحداث المرتبطة بأزمنتها الماضية والمضارعة، لكون الفعل يحمل دلالة مزدوجة، دلالة على الحدث ودلال على الزمن، ومن مميزات الأفعال في "دخان اليأس" الدلالة على ثبوت الفعل وتحققه، كأمر قد فرغ

---

(1) ابن جني : الخصائص، ت محمد على النجار، دار الكتاب العربي، ج2(د.ت)، ص : 382.

(2) ابن جني : الخصائص ص : 290.

(3) أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة دار القلم، بيروت، لبنان، (دت)، ص : 93.

منه، ولم يعد محط شك أو تساؤل، ومن جهة أخرى الدلالة على كثرة التساؤل والحيرة والشك، التي تتضح أكثر في إسناد "تاء" الفاعل أي ضمير المتكلم، فالشاعر يعبر من خلالها على الشعور بالحيرة الوجودية، والقلق الإنساني الذي يقف وراء فعل السؤال، بالإضافة إلى تأكيد هذه الأفعال بمؤكدات تنقل الفعل من السكون إلى الحركة، وكأنه انفصالا قد حدث بين دلالة الفعل على الزمن ودلالته على الحدث، وزاده التكرار قوة تعبير عن زمن متجدد متحرك، لا زمن واقف سكوني، ومنه قول جلواح:

أبكي على وطن يحيا الخئوون بــه	مكرما ويهان المخلـــــص الأرب
أبكي على أمة أمسى يحاربهـــــا	من في الأنام لها قد ظل ينتســـب
أبكي على روضة يلقي الغداف بها	كل المرام ويشقي البلبل الطـــرب
أبكي على ثروة تبنى القصور بها	في أمة كاد أن يجتاحها السغـــــب
أبكي على كتلة الله داعيـــــــة	ضاقت بها في حمى أوطانها الرحب (232)

دلت الأفعال المتقدمة في صدارة التراكيب بتواترها على تنبيه المتلقي لحال الشاعر الباكي على أمته، والمتنقل من معنى إلى معنى.

قدم الشاعر الفعل المضارع (أبكي) لغرض اسلوبي مقصود لتخصيصه ولأن في التقديم فائدة أخرى وهي الاهتمام بشأن المقدم. فهذا الفعل يبرز حجم معاناة الشاعر الذي يعاني ما تعانيه أمته، وهو دال على الحال والاستقبال، ومن ثم على التجدد والاستمرار، وهذا التقديم منح الفعل قيمة أسلوبية هي تأكيد المعنى لدى المتلقي وخلق التواصل معه بإثارة فكره في تتبع بكاء الشاعر في كل مرة والجديد الذي يحمله.

3-2- تقديم الاسم:

تواتر تقديم الاسم بنسبة كبيرة، خاصة في التراكيب الاستفهامية لدلالات أسلوبية متباينة، ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أنك "إذا قلت: (أأنت فعلت؟)، فبدأت بالاسم كان الشك في الفاعل، من هو، وكان التردد فيه"[1]. وإذا قلت: "(أأنت فعلت ذاك)، كان غرضك أن تقرره بأنه الفاعل"[2].

والملاحظ في "دخان اليأس" كثرة استخدام جلواح لأسماء الاستفهام التي تتقدم وجوبا لأنها تستحق الصدارة، ومن أمثلتها قول جلواح :

أظل حياتي أم ضرام جهنـــــــم	لقد ذاب قلبي من لظاه وأعظمي؟(221)

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص : 151.
[2] عبد القاهر الجرجاني، ص : 152.

المبتدأ في هذا التركيب اسما مستحقا للصدارة لأنه اسم استفهام (الهمزة) وجاء بعده الخبر (ظل حياتي)، فالشاعر يشك في حقيقة معاناته فيتساءل إن كان هذا الظل المحرق هو سبب معاناته. ومن أمثلة تقديم المسند إليه قول جلواح :

فنحن الألى كانت ترعرد في الوغى   ملائكة الرحمن من حولهم أمس (215)

م   خ

تقدم المسند إليه (نحن) للاهتمام به والتركيز عليه لأن الشاعر بصدد الحديث عن الأمة العربية التي ينتمي إليها، فيذكر بماضيها المجيد. ومن مواضيع التقديم والتأخير نجد أمثلة أخرى لتقديم المسند (الخبر)، منها قول جلواح :

أين الجناح الذي تطوي الفضاء بـــه   وبين الخمائل من ظل ومن بــــــان(250)

خ   م

استحق الخبر الصدارة لأنه اسم استفهام ولا يمكن تأخيره.

3-3- تقديم شبه الجملة:

الأصل أن يتقدم العامل على المعمول، وقد يعكس ذلك فيتقدم في التراكيب المفعول ونحوه من جار ومجرور والظرف والحال، وذلك لأغراض أسلوبية تراد قد أشارت إلى بعض منها كتب البلاغة العربية* كالتخصيص والاهتمام بالمقدم أو التبرك به والاستلذاذ بذكره أو أن يكون ذكره أهم والعناية به أتم[1]. والظاهرة الأسلوبية الملحوظة في "دخان اليأس" تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) بشكل ملفت للانتباه في بداية الأبيات الشعرية والتي وظفها (90) مرة في الديوان، حتى يمكن عد هذا النمط الأسلوبي ميزة خاصة في بنية التركيب الشعري للديوان، وقد ترتب على ذلك إثراء الدلالة لأن أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عنه بالضرورة تغيير في دلالة الجملة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر[2]. ومن التراكيب التي استخدم فيها الشاعر هذا الأسلوب، وخاصة في الجملة الاسمية حيث يتقدم الخبر على المبتدأ للدلالة على التأكيد، كقول الشاعر في "صحراء الوجود":

وبها السعادة والجلال سلافة   ما للورى في كأسها إدمـــــان

وبها الإهانة والشقا سحب بها   قد تظلم الأفكار والأذهـــــــان

وبها الخطوب أراقم وعقارب   وبها الجدود لدى الورى غزلان

وبها اللطافة والكرامة نسمـــة   تنمو بها الأزهار والأفنــــــان[3]

---

* عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص : 148 وما بعدها

(1) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص : 99-100.

(2) رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص : 331..

(3) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 276.

تقدم الخبر وهو (الجار والمجرور) على المبتدأ المعرف بالألف واللام والمتبوع بمعطوف من جنسه. وبناء على ما تقدم من أنماط التقديم والتأخير المقترحة في هذا المبحث نجد أن هذا الأسلوب يعكس التجربة الفنية للشاعر وهي متداخلة مع حالاته الشعورية، فتدخل في التركيب اللغوي للعبارة.

ثالثـــــــا - الجملة الطلبية في "دخان اليأس" خصائصها ودلالاتها الأسلوبية:

يقسم علماء البلاغة العرب الكلام إلى خبري وطلبي، أما الخبر عندهم فهو كلام يحتمل الصدق والكذب، ويقول السكاكي بأن ذلك شيء واضح معروف، فهما يجريان فيه، ولا يجريان في الطلب[1] وهو الاستفهام والتمني والأمر والنهي والنداء.

ويعرف "ابن فارس" الطلب في معجمه مقاييس اللغة قائلا: "الطاء واللام والباء أصل واحد ويدل على ابتغاء الشيء، ويقال طلبت الشيء أطلبه طلبا، وهذا مطلبي، وهذه طلبتي، وأطلبت فلانا بما ابتغاه، أي أسعفته به، وربما قالوا أطلبته إذا أحوجته إلى الطلب، وأطلب الكلأ: تباعد عن الماء، حتى طلبه القوم، وهو ماء مطلب"[2].

وليس يعنينا هنا الوقوف كثيرا عند هذه المسألة في جزئياتها بقدر ما يعنينا دورها في ديوان "دخان اليأس" لأن هذه الأساليب تنشط النص إذا دخلته وهي تعبر عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل التي يتحول فيها إلى طرف مشارك، والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب بالإنشاء الطلبي[3].

وسأتناول فيما يلي أحوال الجملة الطلبية المختلفة في ديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح، ويلخص الجدول الآتي تواترها ونسبة شيوعها.

الجملة الطلبية	تواترها	نسبة تواترها
الاستفهام	331	% 44,42
الأمر	152	% 20,40
النداء	145	% 9,46
النهي	60	% 8,05
الترجي	45	% 6,04
التمني	07	% 0,93
العرض	05	% 0,67

جـــــــدول رقـــــــم -13-

نلاحظ من خلال هذا الجدول ارتفاع نسبة تواتر الاستفهام والتي تمثل نصف نسبة توات أساليب الطلب الأخرى، ولذلك يعد الاستفهام أهم ملمح أسلوبي في "دخان اليأس"،

(1) السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 164-165.
(2) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة –تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، المجلد الرابع، ص 417، 418.
(3) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 350.

وهو أيضا من المفاتيح الأسلوبية في قصائده، ثم يأتي بعده أسلوب الأمر وأسلوب النداء والأساليب الأخرى، وهي موضحة كالآتي :

1- أسلوب الاستفهام:

هو واحد من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا وأهمية، ويراد به طلب الفهم أو معرفة ما هو خارج الذهن[1]، وله أدوات موضوعة وهي: "الهمزة، أم، هل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى وأيان بفتح الهمزة وبكسرها، وهذه اللغة، اعني كسر همزتها، تقوي أيا، إن يكون أصلها أي أوان"[2].

والاستفهام من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا، لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم ومجيب، والاستفهام طلب الفهم[3].

نلاحظ من خلال الإحصاء السابق ارتفاع نسبة الاستفهام والتي بلغت 44,42% بتواترها (331) مرة، وبذلك احتل الاستفهام المرتبة الأولى مقارنة مع باقي الأساليب.

وقد اعتمد جلواح على التنويع في أداة الاستفهام، وهذا التنوع يكشف عما في نفسه من حيرة وقلق دائمين، ويلتزم في بعض التراكيب الاستفهامية بتكرار نفس الأداة. وسجلت تكرار أدوات الاستفهام ونسبة تواترها في هذا الجدول :

أداة الاستفهام	تواترها	نسبة تواترها
هل	69	% 20,84
كم	64	% 19,33
الهمزة	62	% 18,73
أين	327	% 11,17
كيف	30	% 9,06
ما	22	% 6,64
أي	15	% 4,53
ماذا	11	% 3,32
من	10	% 3,02
لماذا	06	% 1,81
متى	05	% 1,51

جــــدول رقـــــــم -14-

(1) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص : 634.
(2) السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 308.
(3) عبده الراجحي : التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية قناة السويس، 1999، ص : 299.

نلاحظ من خلال الجدول ارتفاع نسبة تواتر الاستفهام بـــ(هل)، و(كم) و(الهمزة) وهي نسب متقاربة، أما باقي الأدوات فنسبها قليلة مقارنة بالنسب الأولى، وهي موضحة كالآتي:

1-1- الاستفهام بـــ (هل) :

تواتر الاستفهام بـــ(هل) في ديوان "دخان اليأس" (69) مرة بنسبة (20,84%) من مجموع أدوات الاستفهام فيه، وهي أعلى نسبة.

والاستفهام بـــ (هل) معناه "طلب التصديق الإيجابي، دون التصور، ودون التصديق السلبي"[1] وهي حرف غير عامل لا يرفع ولا ينصب ويدخل على الأسماء والأفعال[2].

وجاء الاستفهام في "دخان اليأس" لـــ :

– طلب التصديق :

كقولـــــــه :

وهل يؤنس الابـــــــــن إلا أب رحيم يراعي حقوق الرحــــــم (329)

فلما كان الاستفهام "طلبا" فلا بد له من جواب، وجملة الجواب في هذا المثال جاءت مصدرة بالاستثناء فالشاعر يتساءل عمن يؤنسه فأجاب بأن والده هو الوحيد القادر على ذلك لأنه رحيم به، وهذا البيت يحتمل الإجابة عنه بـــ "نعم" إثباتا أو "لا" نفيا.

– التقرير :

كقول "جلواح" في قصيدته "نظرة في الحياة" :

وهل تصحب الدنيا من الناس صاحبا إذا هو لم يدرس لديه زبورها
وهل بعد أيام الشبيبة منيـــــــــة يحبب في ظل البقا ظهورهـــا
وهل تنعم الدنيا بطول بقائهــــــــا إذ لم يغل فيها الشعوب دثورها (211)

يستهل جلواح هذه الأبيات الشعرية بأداة الاستفهام (هل)، وهذا التكرار الاستفهامي الكثيف هو نوع "من التأكيد أو التكريس سواء أكان على البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين"[3]. فهو من خلال هذه التساؤلات يقرر

---

(1) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص : 386.
(2) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية، ص : 281.
(3) حسن ناظم : البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر، للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 2002، ص : 147.

مجموعة من الحقائق وهو بصدد إعطاء رأي في الحياة أو مجموعة من الحكم إن صح القول.

1-2- الاستفهام بـــ (كم) :

وهو يمثل ثاني نسبة بعد (هل)، حيث تواتر (64) مرة بنسبة 19,33% من مجموع نسب الاستفهام في الديوان.

والاستفهام بـــ (كم) سؤال عن العدد[1]، ويستخدم جلواح (كم) الاستفهامية كثيرا، ومن أمثلة ذلك قوله :

هل تحت ظلك يا علـــــم إلا الكآبة والألــــــــــــم
كم حين تنشر في الــــورى تطوي المعاطب من أمــم (273)

وقوله أيضا في قصيدته "يا قلبي" :

فكم أيدي رجوناها فكانـــت قنا المأمون في صدر الأمين
وكم بر بذرناه زمانـــــــــا فلم نحصد سوى المقت اللعين (316)

1-3- الاستفهام بـــ (الهمزة) :

وهي ثالث نسبة من حيث الاستخدام، تواترت (62) مرة بنسبة 18,73% من مجموع نسب استخدام أدوات الاستفهام.

والاستفهام بالهمزة معناه السؤال لطلب التصور من جهة، وطلب التصديق من جهة أخرى، والهمزة هي أصل الاستفهام، ومن أحكامها التي تتميز بها عن باقي الأدوات، أنها: تحذف وتذكر، ويؤول إليها كل استفهام محذوف الأداة، تدخل الجملة المثبتة والجملة المنفية، وإذا وقعت في جملة معطوفة تأخر عنها حرف العطف، لأن لها الصدارة، وتدخل على الشرط أيضا[2]. ومن أشكالها في الديوان ما يلي :

* **طلب التصديق :**

كقول جلواح :

أيا وطني بالله مالك ناكـــــري ألم أك من أبنائك الســـــروات؟
ألم أك شحرورا بمجدك صادحا على دوحك العلوي والسرحات (205)

---

(1) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص : 200.
(2) ابن هشام : مغني اللبيب، ص : 5 و7، وعبده الراجحي : التطبيق النحوي، ص : 299.

جاءت الهمزة في البيتين لطلب تصديق الخبر، فالشاعر في هذا الموقف يطلب من وطنه أن لا يقصيه وهو طلب من غير العاقل (الوطن)، فالشاعر يذكر وطنه بأنه من أبنائه المخلصين، وهذا الموقف من خصائص النص الرومانسي الذي يحاول فيه الشاعر إشراك عناصر الموجودات في حسه ومعاناته، ودخلت همزة (الاستفهام) على النفي فجعلت سؤال الشاعر يحمل على التصديق.

– **التسوية** :

كقول الشاعر :

أظل حياتي أم ضرام جهنـــــــم	لقد ذاب قلبي من لظاه وأعظمي ؟
أقول له رفقا بروحي فلم يزد	لها غير إحراق ولم يتكلـــــــــم(221)

وقوله أيضا في قصيدته "محيط العدم" :

أتراك تبرد رحمة حرقات مــــن	في ذا الوجود أضره الإضرام ؟
أم أنت من حول الوجود حبالـــــة	فيها تعثر للورى الأقــــــدام ؟
أم أنت بحر لا نهاية حولــــــــه	بلجاجة للسابحين دوا ـــــــم ؟ (269)

وقوله أيضا :

ولست أدري، أتبقى في قساوتهـــا	أم قد يميل بها للعطف امــراح (235)

فالغرض الأسلوبي لهذه الأبيات المختارة هو بيان التسوية، فالشاعر لا يدري أي الأمرين قد أذاب قلبه (ظل حياته أو ضرام جهنم) فيساوي بينهما، وهذا الغرض الأسلوبي اقتضى تقديم الخير على المبتدأ في البيت الأول اهتماما وتخصيصا، وفي قصيدته "محيط العدم" يوجه تساؤلاته لهذا المحيط الذي يحيره فيجعل الغرض –أيضا- من هذه الأبيات هو التسوية. وفي البيت الأخير الشاعر لا يدري إن كانت الذكريات التي يعيشها تبقى قاسية عليه أم أنها ستعطف عليه.

1-4- الاستفهام بـــ (أين)

تواتر الاستفهام بـــ (أين) (37) مرة بنسبة (11,17%) من مجموع نسب استخدام أدوات الاستفهام. والاستفهام بـــ (أين) سؤال عن المكان، إذا قيل: أين زيد ؟ فجوابه: في الدار، أو في المسجد أو في السوق[1].

---

(1) السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 313.

والاستفهام بهذه الأداة يتكرر كثيرا في بعض القصائد الشعرية لأن جلواح يكرره في القصيدة الواحدة (12) مرة بشكل متسلسل، كما مر معنا في قصيدته "ذكرى نادي التهذيب" وهو يعطي حركة نشيطة للأبيات ويجعلها أكثر تماسكا وهو تأكيد على تساؤل الشاعر عن مكان رفاقه (السعيد ويعيش...).

1-5- الاستفهام بـــ (كيف) :

تواتر الاستفهام بـــ (كيف) (30) مرة بنسبة 9,06%، والاستفهام بـــ (كيف) " فللسؤال عن الحال، إذا قيل : كيف زيد ؟ فجوابه صحيح أو سقيم أو مشغول، أو فارغ"[(1)].

تساءل جلواح بهذه الأداة عن حالة الأشياء، وخرجت عن الاستفهام الحقيقي إلى أغراض أسلوبية أخرى منها:

- **التعجب** :

عجبا كيف قد تحمل هجـــــــري   بعدما كان من هيام وتيـــــم؟

يتعجب الشاعر من قـــــــــدرة   حبيبته على تحمل هجره لها. (294)

وقوله أيضا :

كيف يصبو إلى العلا قلب من لم   يألف السير في ظلال الدرفس (286)

ووظف جلواح باقي أدوات الاستفهام بنسب قليلة. ويتميز الاستفهام في "دخان اليأس" بوروده لمعاني مشتركة مع اختلاف الأداة ومنها:

أ) اللـــــوم:

يوجه جلواح لومه إلى خصومه أو أعدائه أو حلفائه، ومن هذا الاستفهام قوله في قصيدته "البلبل المجندل":

أين الجناح الذي تطوي الفضاء به   بين الخمائل من ظل ومن بـــان

وأين ما كان من شدو تجيب بـــه   عزف النسيم على أوراق أفنـــان

أين العهود التي كنت تقطعهـــــا   ما بين تربيك مرتاح الحشا هاني

وأين ما كان من سرب تسايـــره   بين الجداول في لطف وإحســـان(250)

هذه التساؤلات التي تحمل معنى اللوم موجه للطائر الصغير الذي وجده الشاعر مرميا على الأرض لكنه يقصد نفسه لأن حالته تشبه حالة هذا البلبل، فاللوم هنا أسلوب من أساليب حث العزائم.

---

(1) لسكاكي : مفتاح العلوم، ص : 313.

ب) التفجع والتحسر في السياقات العاطفية:

إن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام كان على فقده شخص عزيز عليه كقوله في قصيدته "أيا والدي" :

دهاك الردى ورمى بي الجنون بدار الأهاوس بين الشجون

فكيف وقد ذقت كأس المنـــون أيا والدي، أيا والـــــــــدي (326)

يتحسر الشاعر فكان على ماض لا يعود، قد طواه التاريخ وفضله على الإنسانية كبير كما في المشرق، حيث يقول في قصيدته "إلى روح شهيد فلسطين" :

ما بال دمعك ينهمـــــــر يا أيها الشرق الأبـــــــــر ؟

هاجتك ذكرى ما مضـــى من عهد مجدك ذي الخطر ؟

أم عال حبرك طول مـــا قد نال صفوك من كـــــدر ؟

أم من عزيز قد خبـــــا سيماك طالعه الأعـــــــر ؟ (261)

يطيل الشاعر في هذه القصيدة وصف آلام الشرق بعد أن فقد بطلا من أبطاله وهو ينظر إلى الشعب الفلسطيني بوصفه عربيا مشرقيا، لذلك فإنه يخاطب الشرق ويكفكف دمعه، مع حسرته الكبيرة على الوضع الذي آل إليه الشرق.والملاحظ أن تفجع الشاعر وحسرته يعبران عن معاناته الذاتية من جهة، والعربية من جهة أخرى.

ج) التمجيد في القصائد السياسية والوطنية :

ورد الاستفهام في بعض القصائد لمعنى التمجيد وخاصة في القصائد السياسية والوطنية والتي تتحدث عن القومية العربية فيكون نوع من الفخر بالمكاسب الجماعية، ومن أمثلة ذلك قول جلواح في قصيدته "أنا عربي" :

فكم سبح الأمواج باسم شراعنا وذلت له الهوجاء في السبح والعـــس

وكم ردد الأطواد باسم لوائنا صدى الحمد والتمجيد في أذن الشمس(215)

د) الحيرة الماورائية :

جاء الإستفهام –أيضا- للتعبير عن الحيرة الماورائية خاصة في القصائد التي تتضمن تأملات الشاعر في الموت، وفي تقلبات الحياة ومن أمثلة ذلك قوله مخاطبا أحد الموتى:

وقل كيف طعم الموت ماذا وجدته   أمامك في ظلماء ذي الحفــرات
وكيف وجدت السابقين من الورى   أفي يقظة أم في وطا الغفــوات
وهل فيهم من ينسون صحابهـــــم   ويرجون جمع الشمل بعد شتات (207)

يتساءل جلواح عن القبر لأنه يخاف من الشقاء داخله، لأن حياته كانت كلها شقاء. وهذه الحيرة الكبيرة التي تملأ حياته، عبر عنها بالاستفهام في أغلب قصائده، فراح يتساءل حتى عن سبب وجوده في الحياة وخاصة في قصيدته "لماذا خلقت" التي يقول فيها:

لماذا خلقت، لماذا أعـــــــــود   ترابا كما كنت تحت اللحـــــود؟
فماذا جنيت، أين جنـــــــــيت   وهل كنت شيئا بماضي العهود؟
إلهي ظللت الرشاد لمـــــــــاذا   خلقت وأين تراني أعــــــود؟[1]

يفتتح جلواح هذه القصيدة بتساؤله عن سبب وجوده في الحياة ثم تتوالى تساؤلاته العميقة والتي تشكل لغزا محيرا في حياته، وتنبئ عن نفسيته المضطربة وشكه الدائم رغم إسلامه وحفظه للقرآن الكريم، وهذا يعكس حجم المأساة التي يعاني منها من جهة ويعكس أيضا تأثره بجماعة المهجر من جهة أخرى.

وإلى جانب أسلوب الاستفهام الذي يعد ملمحا أسلوبا في ديوانه، هناك أساليب أخرى، تحدد كثيرا من الأغراض الأسلوبية، وتحمل الكثير من الخصائص الفنية في شعر جلواح. مع أنها لم تتواتر بالشكل الذي تواتر به الاستفهام، وهذه الأساليب هي: الأمر، النداء، النهي، الترجي، التمني، العرض. وفيما يلي تفصيل لهذه الأساليب.

2- أسلــــوب الأمــــر:

الأمر أسلوب إنشائي يدل على طلب القيام بالفعل، ويقول السكاكي: "للأمر حرف واحد وهو اللام الجازم في قولك: ليفعل، وصيغ مخصوصة"[2]. وورد الأمر في "دخان اليأس" (152) مرة بنسبة 20,40% وبذلك فهو يحتل المرتبة الثانية بعد أسلوب الاستفهام. وجاء هذا الأسلوب بصيغة فعل الأمر فكان بصيغة، أفعل، فعل، ليفعل وتفاعل.ومن أمثلته قول جلواح :

ليدفن آثاري العداة فإنهـــــــــــا   أشعة شمس لا تغيب بالدفن (229)

وقوله أيضا موجها كلامه لأبناء الشمال الإفريقي :

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 324..
(2) السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 318.

دوموا على ذا السعي حتى ترجعوا مجد "الشمال" وعزة الإسلام
وابنوا به للملك صرحا مدعمـــا بالعلم إن العلم خير دعـــام
وامضوا لنيل حقوقكم قضبانكم تعطي الحقوق بلهذم وحســـام (266)

يوظف الشاعر في البيت الأول الفعل المضارع المسبوق بلام الأمر الجازمة له وهي لام مكسورة، وهو يأمر الغائب لأنه يدرك تماما قيمة آثاره التي تتعرض إلى محاولة طمسها، وتذكر المصادر أن هذا الديوان ناقص، فقد سطت عليه يد مجهولة واقتطعت منه حوالي عشرين صفحة، ولم يعثر عليها أحد من الباحثين حتى الآن، لكن نجم جلواح لم يغب بل ظل يلوح في الأفق[1].

وفي المجموعة الثانية يوجه جلواح كلامه لأبناء الشمال الإفريقي على وجه الطلب ويأمرهم بأن يدافعوا على مجدهم بالعلم وبالسلاح حتى يسترجعوا حقوقهم، وذلك من خلال أفعال الأمر التي جاءت على صيغة (أفعلوا) وهي: (دوموا، ابنوا، امضوا). وقد خرجت صيغة الأمر عن المعنى الحقيقي إلى معان مجازية منها :

– **الدعـــاء** :

يقول الشاعر :

تداركه يا ربي بلطفك عاجـــلا وإلا فعجل خالقي بوفاتـــي(205)

يتحدث الشاعر عن نفسه فيطلب اللطف من الله عز وجل بقوله (تداركه) وهي على وزن (تفاعل) ثم يطلب من الله أن يعجل بوفاته بقوله (عجل) على وزن فعل، وجاء هذا الدعاء مقرونا بالتسول.

* **النصـــح والإرشـــاد** : يقول جلواح :

سيروا إلى المجد في جد وفـــي أدب مستنجدين بعون الله بارينـــا
واسعوا لإصلاح ذات البين في أدب ما بين مصلحنا قومي ولاهينـــا
ضموا الجهود وذبوا عن حياضكـم احموا البلاد وصونوا الشعب والدينا(253)

أفادت أفعال الأمر (سيروا، دبوا، اسعوا، ضموا، احموا وصونوا) معاني النصح والإرشاد، فالشاعر يطلب من أبناء شعبه أن يوحدوا صفوفهم ويسعوا إلى حماية الوطن والدين.

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص: 3و4.

*** الأمر المتضمن معنى الحكمة :**

كقول جلواح في قصيدته "رأي في الحياة":

وخذ من غرور العيش للنفس متعة فأمتع ما في الوجود غرورهـــا
وكن ذا اصطبار في الحياة فإنمـــا يفوز بنعماء الحياة صبورهـــــا
وكن ساعيا خلف الكمال فإنمـــــا يحط بهمات الرجاء قصورهـــا (211)

يوجه الشاعر كلامه للناس كافة على وجه الطلب فيأمر الإنسان بالصبر والسعي وراء النجاح والأخذ من الحياة ما يمتع به نفسه فجاءت هذه المعاني متضمنة معنى الحكمة في الحياة، والتي تصدر من شخص له خبرة كبيرة في الحياة.

3- أسلـــــوب النـــــداء:

للنداء أسلوب خاص بل جملة خاصة اختلف في شأنها اللغويون، فهي جملة لأنها تفيد معنى كاملا حين نقف عليها، وهي تتكون من حرف للنداء ومنادى، والجمل المعروفة لا تتكون من حرف واسم فقط ولا بد أن يكون فيها إسناد بين اسم واسم أو بين فعل واسم، لهذا يرى بعض اللغويين المحدثين قبول هذا التركيب على أنه "جملة" لكنهم يطلقون عليها "جملة غير إسنادية"، على أن النحو العربي يرى أن جملة النداء جملة تامة شانها شأن الجمل الأخرى يتوافر فيها إسناد غير ظاهر، لأن المنادى نوع من "المفعول به" وهو منصوب بفعل محذوف تقديره أنادي، أو أدعو، وهذا الفعل لا يظهر مطلقا، وحرف النداء ينوب عنه ويعمل عمله[1].

ويستخدم جلواح –إلى جانب الاستفهام والأمر أسلوب النداء بكثرة حيث تواتر (145) مرة بنسبة 19,46 %، وكثيرا ما يصحب النداء أسلوبي الاستفهام والأمر.

واعتمد الشاعر على أدوات لنداء القريب وأخرى لنداء البعيد وهي: يا، الهمزة (أي ويا أيها) وهي موضحة كالآتي:

3-1- النمط الأول : النداء بـــ (يا)

تردد النداء بـــ (يا) (82) مرة، وهو نداء لغير العاقل في أغلبه، وهو نداء لأعظم الموجودات كالليل، الدهر، الخلود، الموت... وهذا يتضح في قوله :

---

(1) عبده الراجحي : التطبيق النحوي، ص : 275.

ويا حياة اغربي عني ويا وطنـــــي سامح فتاك إذ إذا ألوت به الكــرب

يا دهر كن شاهدا عن صدق نهضتنا وفرط صوبتها للمجد والشمـــــم(232)

ويا خلود فلا تتركن من فـــــرج تمتد منها لذكراهم يد العـــــدم (249)

يا مستغانم يا أفق الجمال ويـــــا عرس الجلال ويا حصن العزيزينا (252)

يا ليل، حدث، ويا بدر، ويا سحـــر بما لكم من حديث عنهم حينــــا (253)

يا مستغانم قد طال الحنين بنـــــا إلى بنيك فهل يرجى تلاقينـــــا (253)

وقد خرج النداء إلى عدة معاني منها :

أ) الدعاء : كقول جلواح :

يارب عجل لنا منها بأوبتنـــــــا إلى الجزائر أفق اليمن والكـــرم (249)

يطلب الشاعر من الله تعالى أن يعجل برجوعه إلى أرضه الطيبة لأنه كره من العيش وراء البحر.

ب) الشكوى : كقول جلواح :

ويا صاحبي قد بت بعـــــدك الحدا برجل زمان بات في سيره أعمى (223)

وقوله :

يا دار أين الذي كان يبكيه توجعنا وم الفراق ويبكينا توجعـــــــه؟

يا ساكني الدار هل بالدار من أثر له أطارحه الشكوى وأسمعــــــه (245)

يوجه جلواح نداءه لصاحبه الذي يشكو من فراقه فيؤكد له بأنه أصبح كالأعمى بدونه، والياء لنداء البعيد وصوت يهتف به الرجل لمن يناديه[1] وفي الأبيات الثانية يوجه نداءه إلى الدار التي كان يلتقي فيها أحبته ويسمعهم الشكوى ويسمعونه.

3-2- النمط الثاني : النداء با(لهمزة)

تردد النداء بالهمزة المقترنة بالياء (أيا) (39) مرة وهي لنداء البعيد. يقول الشاعر :

أيا وطني بالله مالك ناكـــري ألم أك من أبنائك الســـــروات؟ (204)

أيا أملي هل أنت تعلم زورتي وتسمع لي من تحت ذا الصخرات (206)

أيا بلبل الفن البديع تحيـــــة تجوب بها الذكرى إلى أيكك اليتما (223)

---

[1] أنظر : محمود أحمد الصغير، الأدوات النحوية، ص : 287، وابن هشام مغنى اللبيب، ج1، ص: 413.

يوجه الشاعر نداءه إلى وطنه البعيد عنه ويلومه، وينادي أمله البعيد أيضا لأن حياته أصبحت لا أمل فيها، ويوجه نداءه إلى صديقه الأستاذ أحمد يعيش ويحييه من خلال هذا النداء.

3-3- النمط الثالث: (يا) المحذوفة

تواتر هذا النوع من النداء (20) مرة حيث يذكر الشاعر (أيها) فقط أما (يا أيها) يذكرها في أربعة مواضع من الديوان، يقول جلواح :

أيها الليل أرمز أم تـــــــرى   أنت ستر للغيوب الخالدات ؟ (300)
أيها الليل فكم من عبـــــــــر   تحت استارك تبدو للحصاة (300)
أيها الليل فما أنت ســـــــوى   نقطة سودا بأسمى الصفحات (301)

إن أسلوب النداء –عموما- يكاد يكون كله في مواضع التأمل ينادي الشاعر الليل ويطرح عليه أسئلته التي تحيره، وفي هذه الأبيات حذفت أداة النداء (يا).

4) أسلــوب النهي:

النهي هو "طلب الكف عن عمل ما، ويتم بإدخال "لا" الناهية على الفعل المضارع فتجزمه"[1]. وتواتر النهي في "دخان اليأس" (60) مرة بنسبة 8,05% وهي نسبة قليلة مقارنة مع نسب الأساليب الأخرى. وأفاد النهي عدة معان مجازية منها :

أ) النصح والإرشاد :

يقول جلواح :

لا تسكن القلب الشجون فإنهـــــــــا   توالد في القلب الغرير شرورها
ولا تول سلطان الشعور على الحجى   فما يتعب الألباب إلا شعورهـــا
و لاتغل في حب اللذائذ إنمـــــــــا   تسم برياها النفوس زهورهـــــا (211)

وقوله أيضا :

فلا تستطب في الكون بالذل عيشـــة   لقد مات من يرضى الحياة بذلـــــه
ولا تبتئس من سوء حظك في الدنـــا   فسوء حظوظ الشعب من سوء فعله (217)

يوجه جلواح مجموعة من النصائح للناس كافة فينهى عن إسكان القلب الهموم وحب اللذائذ، والعيش في الذل والحزن على سوء الحظ لأنه يرى أن الشعب وحده هو القادر على صنع حظه.

---

[1] عبده الراجحي : التطبيق النحوي، ص : 295.

ب) الالتماس :

يقول جلواح في قصيدته "رسالة إلى صديق" :

لا تؤاخذ بما قد كنت جانيـــــــــه   من المآثم ديواني وكراســـــي (240)

ويقول أيضا في قصيدته "أنه الذكرى" :

بالله لا تسمعي قول الوشاة فمــــا   كنا له فيك قبل اليوم صاغينــا (251)

يوجه جلواح النهي إلى رفاقه وحبيبته ويلتمس منهم عدم مؤاخذته على ما فعله معهم.

5- أسلوب الترجي :

هو نوع من الإنشاء والطلب، يراد به توقع أمر مشكوك فيه، ويكون الترجي في (لعل)

و (عسى)[1]. وتواتر الترجي في "دخان اليأس" (45) مرة بنسبة 6,04% وهي نسبة قليلة مقارنة مع الأساليب السابقة، وهو كالآتي :

النمط الأول- الترجي بـــ (لعل):

يقول جلواح :

فانفض عن عيني الغبار لعلني   أرى بعد ذلك النفض بعض آيات (206)

ويقول أيضا في "وتر الإنتحار" :

ذرة يرن لعل من طــــــرب   تمتد كفي نحو ذي الستـــــــــر

ذره يرن بضوء ذا السحـــــر   ما لي سمير غير ذا الوتـــــــر

فلعل يعطف للخلاص يــــدا   تتصاع بي عن برثن الكـــــــدر (254)

يرجو الشاعر الخلاص من هذه الدنيا لأنه أصيب بكثير من الخيبات فوصل إلى مرحلة لا يتحمل بعدها، فاتجه إلى الانتحار الذي ظل وتره يرن عليه طول حياته.

النمط الثاني- الترجي بـــ (عل):

يقول جلواح في "ليل الوجود" :

عل جبريل سيسري خلســـة   منك بالنور لبعض الســـــروات (299)

---

[1] محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية، ص : 679.

وظف جلواح (عل) وهي بمنزلة عسى في المعنى[1] فهي تفيد الترجي، ففي هذا البيت يخاطب الشاعر ليل الوجود، ويرجو من جبريل عليه السلام أن يسري فيه بنوره ليضيئه عليه.

النمط الثالث - ذكر لفظ الرجاء الصريح:

وقد تكرر لفظ الرجاء الصريح 35 مرة مقرونا في أغلبه بالنفي والاستفهام والنهي، ومن أمثلته قول الشاعر:

فلكم رجوت من الأنام يـــــــدا		عني تعطف بعض مصطبري

ولكم رجوت من الشباب يـــــدا		تشفي الغليل بكوثر خصـــــر(254)

وظف الشاعر (كم) الاستفهامية للدلالة على المرات الكثيرة التي كان يرجو فيها المساعدة، فلم يجد من يمد له يد العون في حياته. ويقول أيضا :

يا ليالي شتتن قبل إلتئــــــــام		شمل دنياي بين عرك وضرس

ما لذي ترتجينه بعد هـــــــــذا		من وبال ومن رياء لنفســــي (286)

فبعد أن تعبت نفس الشاعر وضاعت أمانيه فلم يبق له من رجاء يحققه توجه بسؤاله إلى الليالي ليعرف ما تخبئه له بعد كل ما رمته به. ويقول أيضا :

لم أرج في أوجـــــــــــاره		من عائد لم أرج زائـــــــــــر

لا أرتجي إلا متــــــــــــى		قد تبلغ الروح الحناجـــــــر(257)

وظف جلواح الترجي مع النفي، فبعدما وجد نفسه وحيدا في ملجأ فقد كل آماله وضاع رجاءه ولم يبق له إلا رجاء وحيد يتمناه بفارغ الصبر هو الموت. وجاء الترجي مقترنا بالنهي أيضا ومن أمثلته قول جلواح:

فدوموا في جهادكم وخلـــوا		عداة الحق تضطرب اضطرابـــا

ولا ترجوا وعودا من غبي		حكت في رونق المرأى السرابـــا (310)

يطلب جلواح من الشعب الجزائري خاصة والإفريقي عامة الجهاد فقط ومواجهة العدو الفرنسي الذي يصفه بالغباء، ويطلب منهم الابتعاد حتى عن الرجاء منه وعودا لأن وعوده سراب.

---

(1) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص: 166.

النمط الرابع - الترجي بـــ (عسى):

لم يعتمد جلواح كثيرا على الترجي بـــ (عسى)، ومن أمثلتها قوله :

تناهى العرس يا قلبي فماذا عسى يجديك إرسال الأنيـــــن؟ (317)

أورد الشاعر (عسى) في سياق الاستفهام فهو يتساءل عن الأنين الذي يرسله قلبه والذي لم تعد منه فائدة ترتجى لأن الأفراح قد انتهت بالنسبة إليه.

6- أسلوب التمني:

التمني طلب أمر لا يتوقع حصوله، ولو كان من الممكن وقوعه لطلب بأسلوب آخر من أساليب الطلب، وفسره السكاكي بأنه يحتوي على نفي وإثبات في آن واحد بعد أن جعله النوع الأول من الطلب قائلا : "أما النوع الأول من الطلب : التمني أو ما ترى كيف تقول: ليت زيدا جاءني، فتطلب بكون غير الواقع فيما مضى واقعا فيه مع حكم العقل بامتناعه، أو كيف تقول: ليت الشباب يعود، فتطلب عود الشباب مع جزمك بأنه لا يعود"[1].

ومن أشهر الأدوات الموضوعة للتمني (ليت)، (لو)، (أن)، و(ألا)[2].

وظف جلواح أسلوب التمني في "دخان اليأس" سبع (7) مرات فقط بنسبة 0,93% وهي نسبة ضعيفة جدا مقارنة مع باقي الأساليب، وهو كالآتي :

6-1-التمني بـــ (ليت):

يقول الشاعر :

فيا ليتني كنت المصيب وكنت لـــي حيال فراش السقم بعض أساتي (205)

ليتني كنت عالما بالذي وشـــــــــ شت يداها به الرميل وشلفـــــا (291)

يبدو من خلال هذه التراكيب أن التمني كان في الماضي، فجاء كالمنفي لأن الشاعر يتحدث عن مجموعة من الأماني التي كانت تراوده قبل رحيله عن الوطن وتتعلق بحبيبته التي فارقته.

---

(1) السكاكي : مفتاح العلوم، ص : 303.

(2) محمود أحمد الصغير، الأدوات النحوية، ص : 679.

6-2- التمني بـــ (لو وليت):

يقول جلواح :

ليت شعري لو تجود بنــــــوري　　　لبني الشعب نسوة ورجـــالا
فأثبت الرشاد في الشيب منهـــــم　　　وأربي على التقى الأطفـــال (293)

استعمل جلواح العبارة المسموعة في كلام العرب (ليت شعري) وهي تحمل دلالة التمني المطلق بشرط أن يجود عليه بالكلمات حتى يوظفها في خدمة شعبه نساءا ورجالا وأطفالا.

7- أسلوب العرض:

العرض هو طلب شيء في رفق ولين[1]، ويستعمل فيه حرفان: لو وألا، وقد استعمله جلواح خمس (5) مرات فقط بنسبة 0,67% فقط وهي أضعف نسبة في الديوان، ووظف جلواح هذا الأسلوب بالأداة (ألا)، ومن أمثلته قوله:

ألا صوني بقلبي السر صونـــي　　　فنبل المرء في السر المصون (319)

يطلب الشاعر من نفسه بأسلوب لين أن تصون أسراره لأن المرء النبيل هو الذي يكتم أسراره.

---

(1) عبده الراجحي : التطبيق النحوي، ص : 296.

رابعـــــــا - الجملة الشرطية في "دخان اليأس":

يقوم أسلوب الشرط على الترابط بين الشرط والجواب، ويعقد الاتصال بينهما مجموعة من الأدوات، تتباين في طبيعتها ووظائفها التي وضعت لها[1].

وإذا نظرنا إلى الجملة الشرطية في "دخان اليأس" وجدنا لنظامها أنماطا مختلفة تتوزع بحسب أداة الشرط، وهي تحتل مرتبة هامة في الديوان مقارنة مع باقي التراكيب فتواترت (115) مرة وهي تتوزع حسب الجدول الآتي :

أداة الشرط	تواترها	نسبة تواترها	جملة الشرط		جملة جواب الشرط	
			فعلية	اسمية	فعلية	اسمية
إذا	53	% 46,08	38	15	35	18
إن	20	% 17,39	20	-	14	06
لو	16	% 13,91	11	05	13	03
لولا	10	% 8,69	00	10	9	01
أن	09	% 7,82	09	-	01	08
من	07	% 6,08	07	-	06	01

جـــــدول رقــــــــــم -15-

نلاحظ من خلال هذا الجدول ما يلي :

- تتنوع أدوات الشرط المستخدمة في "دخان اليأس" وهي: (إذا، إن، لو، لولا، أن، من).
- تشكل جملة الشرط ظاهرة أسلوبية بارزة في الديوان، حيث تواترت بنسبة اكبر من النهي، والأمر والعرض.
- يكثر جلواح من استخدام أداة الشرط (إذا)، وهي تشكل نصف نسبة تواتر باقي الأدوات تقريبا فمثلت نسبة 46,08% تقريبا.
- ميل جلواح إلى اختيار أنماط شرطية غير مقيدة بشروط القاعدة النحوية.
- لم يشذ الشاعر في كل الأنماط الشرطية، لأنه في جميع الحالات التي اقتضى فيها الجزم أورد (فعل الشرط) مجزوما.

---

(1) محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية، ص : 620-621.

- لم يحافظ النظام اللغوي في "دخان اليأس" على وجود الرابط الشرطي (الفاء) وخاصة مع الأداة (إذا) حيث ذكرها جلواح (6) مرات فقط في (53) تركيب.

- انبنى نظام الجملة الشرطية على الجملة الفعلية في مجمله وهذا يتطابق مع أراء النحاة، فجاءت (85) جملة فعلية مقابل (20) جملة اسمية.

تتوزع الجملة الشرطية وفق الأنماط الآتية :

النمط الأول- الشرط بـــ (إذا):

اعتمد الشاعر كثيرا على أداة الشرط (إذا) وهي "موضوعة للشرط في المستقبل وتقلب الزمن الماضي بعدها إليه"[1]. وهي ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط، وتختص بالدخول على الجملة الفعلية عكس الفجائية التي تختص بالجملة الاسمية[2]. يقول جلواح :

إذا رمت عطف الناس فاشق لأجلهم ولاترج منهم في الشدائد ناصرا (209)

وإذا رمت أن تفر من الدهـــــــــر وجدت الحياة أعظم خصـــــم(294)

دخلت (إذا) على الفعل (رمت) فقلبت دلالته من الماضي إلى المستقبل، فالشاعر يقدم نصائحه للناس كافة، فالذي يريد عطف الناس لا بد أن يتعب ويشقى لأجلهم دون أن ينتظر ناصرا منهم في وقت الضيق. ويشترط في -البيت الثاني- على الذي يريد الهروب من الدهر بأنه سيجد الحياة بالمرصاد، وهذا يعكس لنا خلاصة تجارب الشاعر في الحياة.

النمط الثاني- الشرط بـــ (إن):

تواتر الشرط بالأداة (عن) (20) مرة بنسبة 17,39% وهي بذلك تحتل الرتبة الثانية بعد (إذا). يقول الشاعر :

وإن رمت أن تقضي الحياة معذبا فكن مثلما قد كان ذا العبد شاعــرا(209)

وإن غادرت درب الهداية أمـــــة ذرتها نجوم السعد في ظلم النحس(215)

إن رمت نعماء الحيــــــــــــاة فكن بها ذئبا مغامـــــــــــــــــر(254)

دخلت أداة الشرط (إن) على الفعل الماضي فغيرت دلالته إلى المستقبل، وتضمن الشرط في هذه الأبيات معاني النصح والإرشاد.

---

(1) أبو السعود حسنين الشاذلي : الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، دراسة تحليلية تطبيقية، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، ط1، 1989، ص : 72.

(2) ابن هشام : مغني اللبيب، عن كتب الأعاريب، ج1، ص: 97.

3) النمط الثالث - الشرط بـــ (لو):

(لو) موضوعة للشرط في الماضي[3]، وأنها تقلب زمن المضارع بعدها إلى الماضي، ومعنى (لو) أنها يمتنع بها الشيء لامتناع غيره[4]. وتواترت (لو) في "دخان اليأس" (16) مرة بنسبة 13,91% وجاءت مقترنة بالنفي، يقول الشاعر :

لو لم يكن بين النفوس تناحـــــر   لما كان في هذا الوجود حبورهـــــا
فلو لم تك الأفراح ما وجد الأسى   ولو لم تك الأتراح ما عرف الإنـــس (212)

اقترن الشرط والجواب بالنفي، وكأن الشاعر أراد أن يقول :

لما كان بين النفوس تناحـــــــر   كان في هذا الوجود حبورهـــــــــا

وفي البيت الثاني :

لما كانت الأفراح وجد الأســـــى   ولما كانت الأتراح عرف الأنـــــــس

اشترط الشاعر وجود الأفراح بوجود الأسى، والأتراح بوجود الأنس.

النمط الرابع - الشرط بـــ (لولا):

جاءت (لولا) بمعنى الشرط وهي حرف شرط غير جازم[5]. وتواترت في "دخان اليأس" (10) مرات بنسبة 8,69%، ومن أمثلتها قول الشاعر :

لولا يد البارى لما فاز بالمنى   وطول حياة في الوجود بقاء (209)
لولا يد البارى لمال بعضـــه   نحو التراب الذائب الصلبان (278)

دخلت (لولا) على الجملة الاسمية فجاء المبتدأ مرفوع وحذف الخبر وجاء جواب الشرط جملة فعلية منفية، فالشاعر يشترط وجود إرادة الله حتى يفوز الإنسان بالمنى.

النمط الخامس - الشرط بـــ (أن):

تربط (أن) بين الشرط والجزاء[6] وتفيد أن الشرط في الماضي[7]، وقد تواترت في "دخان اليأس" (09) مرات فقط بنسبة 7,82%، ووظفها جلواح للدلالة على الزمن المطلق فخرجت عن الدلالة في الماضي. يقول الشاعر :

---

[3] ابن هشام : المغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص : 283.
[4] محمود أحمد الصغير، الأدوات النحوية، ص : 627.
[5] أبو السعود حسنين الشاذلي : الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، ص : 119.
[6] أبو السعود حسنين الشاذلي : الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، ص : 81.
[7] محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية، ص : 633.

المجد أن تخضع الدنيا لعاشقهـــا   وان ينيل بها المحروم ما منعـــا
المجد أن تترك الأزمان جاثيـــة   تحت الورى والليالي خلفها تبعـــا
المجد أن تجعل الإنسان عن محن   وعن تكاليف هذا العيش ممتنعـــا (244)

نلاحظ في هذه الأمثلة تقدم جواب الشرط على جملة الشرط هو عبارة عن جزاء لمجموعة من الشروط، فالشاعر يرى المجد الحقيقي هو الذي يتحقق عندما تخضع الدنيا لعاشقها وينال المحروم في الحياة حقه.

النمط السادس - الشرط بـــ (من):

تواترت (من) سبع (07) مرات فقط بنسبة 6,08% وهي ضعيفة مقارنة بالنسب الأخرى. وظف جلواح (من) للدلالة على العموم كقوله :

من نام عن إصلاح معقلــــه   له حفرة غضفاء من حفر الرمــس
ومن نام عن تحديد شوكة ملكه   سرى الصدع منه في الدعامة والأس (215)
ومن يعشق الأحلام عاش كأنه   صبي يظن الجمر كان جواهـــــرا (209)
ومن يتبع الأوهام يحي مشردا   ومن يطع الإسراف في العيش يفلس (213)

عبرت هذه الجمل الشرطية المصدرة بالأداة (من) عن خلاصة تجارب الشاعر التي يقدمها للناس حتى لا يصيبهم ما أصابه، فيبين لهم أن الذي لا يصلح أوضاعه تكون نهايته في القبر، والذي يعشق الأحلام والأوهام يعش طول حياته ضائعا.

الفصـــــل الثالـث

البنية الدلالية في "دخان اليأس" ومظاهرها الأسلوبية

أولا : الألفاظ الدالة على الإنسان وحياته الاجتماعية
ثانيا : الألفاظ الدالة على الطبيعة
ثالثا : الألفاظ الدالة على الحيوان
رابعا : الأوقات والأزمنة
خامسا : المكان في "دخان اليأس" ودلالته

البينية الدلالية في "دخان اليأس" ومظاهرها الأسلوبية:

مدخـــل إلى الدلالة:

يعد "علم الدلالة" (Semantics) أحدث فروع اللسانيات الحديثة، ويعني بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية. وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية بادئ ذي بدء في المحاضرات التي كان يلقيها "ريسيغ" (C.Reisig) حوالي 1825م، أما أول من استعمل مصطلح "علم الدلالة" (sémantique) فهو اللساني الفرنسي "بريال" (michel bréal) وذلك عام 1883م ثم فصل القول في مسائل المعنى في كتابه "محاولة في علم الدلالة" (essais de sémantique) وذلك عام 1897م[1].

واشتقت هذه الكلمة الإصطلاحية "دلالة" من أصل يوناني مؤنث semantiké مذكره semantikos أي: يعني، يدل، ومصدره كلمة sema أي : إشارة[2].

وتباينت تعاريف "علم الدلالة" عند الدارسين المحدثين، فعرفها بعضهم بأنه "دراسة المعنى" أو "العلم الذي يدرس المعنى" أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى" أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[3].

ويذكر "الشريف الجرجاني" في (التعريفات)، قوله في لفظ "الدلالة" هي: "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول"[4].

ويقول "ميشال زكريا" في هذا الصدد: "لا تقتصر دلالة الكلمة على مدلول الكلمة فقط، إنما تحتوي على كل المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللغوي، وذلك لأن الكلمات، في الواقع، لا تتضمن دلالة مطلقة بل تتخذ دلالتها في السياق الذي ترد فيه، وترتبط أيضا دلالة الجملة بدلالة مفرداتها وبنيتها التركيبية... إن كل إشارة لغوية، كما هو معلوم، تحتوي على دال وعلى مدلول، ولا يكون للدال أو لأية لفظة مكونة من مقاطع صوتية وجود في اللغة ما لم تتضمن اللفظة معنى لها"[5].

---

(1) فايز الداية : علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص : 06.

(2) فايز الداية : علم الدلالة العربي، ص : 06.

(3) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص : 11.

(4) الشريف الجرجاني : التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1978، ص : 109.

(5) ميشال زكريا : الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (1402ه/1982م)، ص : 140-141.

لا تخرج هذه التعاريف عن فكرة "دراسة المعنى"، ويبدو من خلالها أن موضوع علم الدلالة هو العلامات والرموز الحاملة للمعنى، لغوية كانت أم غير لغوية، مع التركيز على اللغة بوصفها نظاما من الرموز، ذلك أن الكلمات نفسها رموز، لأنها تمثل شيئا غير نفسها، لذا يسعى دارسو اللغة إلى الوقوف على المعنى الذي هو قصد المتكلم من إنتاج السلسلة الكلامية، بدءا من الأصوات، وانتهاء بالمعجم، مرورا بالبناء الصرفي وقواعد التركيب، وما يمكن أن يضاف إلى ذلك كله من معطيات المقام الاجتماعية والثقافية. وقد نما "علم الدلالة" الحديث، وتشعبت مقارباته المنهجية كما يقول عبد السلام المسدي مما جعله قطب دوران في كل بحث لغوي، مما لا ينفصل عن نظرية الإدراك وفلسفة المعنى[1].

ويهتم الدلاليون في هذا العلم بوظيفة الكلمات كما يقول بييرجيرو: "يدرس علم الدلالة وظيفة الكلمات، وعلى عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى"[2].

وهذا يتطلب ربط هذا العلم بمجموعة من المحاور الرئيسية، والتي تتفرع إلى وجهات تطبيقية وتحليلية يكثر فيها الاجتهاد وتعدد الآراء وهي:

المحور الأول: ويمثل العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول والمنعكسات الاجتماعية والنفسية والفكرية.

المحور الثاني: ويهتم بالتطور الدلالي، أسبابه وقوانينه والعلاقات السياقية.

المحور الثالث: يتصل بالمجاز وتطبيقاته الدلالية وصيلاته الأسلوبية ويتضمن أسباب التغير الدلالي الداخلية والخارجية، وسبل التغير وأشكاله ومجالاته.

ولقد نتج عن اختلاف النظرة إلى المعنى اختلاف المنهج حسب الاتجاهات المختلفة (فلسفية، منطقية، أخلاقية، نفسية وأدبية...)، وهذا الاختلاف ناتج عن حرص كل متخصص على أن يلبي احتياجات ومتطلبات حقله الدراسي، ومن أهم هذه النظريات نجد:

- النظرية الإشارية (referential theory)
- النظرية السلوكية (behavioral theory)
- النظرية السياقية (contextual approch)
- نظرية الحقول الدلالية (semantics fields)

---

(1) عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص : 21-22.

(2) بييرجيرو :علم الدلالة، ترجمة الدكتور منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، سوريا، 1988، ص :21.

ومن خلال هذه النظريات التي ركزت على دراسة المعنى، وقع إختياري على نظرية (الحقول الدلالية) لمحاولة تطبيقها على ديوان "دخان اليأس" لمبارك جلواح، نظرا لأهميتها من جهة، ومن جهة أخرى تداخلها مع النظرية السياقية لأنها تجمع بين الكلمة والسياق الذي ترد فيه.

مفهوم النظرية :

الحقل الدلالي (semantic field) أو الحقل المعجمي (Lexical field) حسب (ستيفن أولمان) (S.Ulmann): "هو مجموعة من المفاهيم تتبني على علائق لسانية مشتركة"[1]. ومثال ذلك كلمة (الألوان) في اللغة العربية فهي تحت المصطلح العام (لون) وتظم: (أحمر-أزرق-أصفر..إلخ).

وتذهب هذه النظرية إلى أنه كي نفهم معنى الكلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، ولهذا عرف (J.lyons) معنى الكلمة بأنه: "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[2]. واتفق أصحاب هذا الاتجاه على مجموعة من المبادئ منها:

- أنه لا توجد وحدة معجمية (lexeme) مشتركة في أكثر من حقل.
- لا يصح إغفال "السياق" الذي ترد فيه الكلمة.
- لا تدرس المفردات مستقلة عن التركيب النحوي.

وقد توسع مفهوم "الحقل الدلالي" ليشمل الأنواع الآتية:

- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.
- الأوزان الاشتقاقية، وأطلق عليها اسم "الحقول الدلالية الصرفية" (morpho-semantiquefields).
- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.
- الحقول السنتجماتية (syntagmatic fields) وهي تشمل الكلمات المترابطة عن طريق الاستعمال مع اختلاف موقعها النحوي مثل: (يرى-عين)، (يمشي-قدم).

ولم تتبلور فكرة "الحقول الدلالية" إلا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين على يد علماء سويسريين وألمان، مثل Ispen (1924)، Jalles (1934)،

---

(1) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، ص: 80.
(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، ص : 80.

Prozig (1934) وTrier (1931). وتعد دراسة (Trier) من أهم تطبيقات هذه النظرية المبكرة في اللغة الألمانية[1]، كما قام (R. Meyer) باختيار ثلاثة أنماط من الحقول الدلالية ودرسها وهي:

أ- الحقول الطبيعية: مثل أسماء الأشجار والحيوانات.

ب- الحقول الاصطناعية: مثل أسماء رتب الجيش وأجزاء الآلات.

ج- الحقول الشبه الاصطناعية: مثل مصطلحات الصياديين.

وقام كذلك علماء الأنتروبولوجيا الأمريكيون بتطبيقات متنوعة لهذه الفكرة، وبخاصة في مجال "القرابة، الحيوان، النبات، الألوان والأمراض"[2].

وفي فرنسا تطور هذا البحث في اتجاه خاص، حيث ركز (Matore) عام (1953) وأتباعه على حقول تتعرض ألفاظها للتغيير أو الامتداد السريع، وتعكس تطورا أساسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا هاما[3].

وبهذا تصبح للكلمات في النص الأدبي معان أخرى، ذكر فيها علماء الدلالة: المعاني المركزية والمعاني المعجمية، الإضافية، الإيحائية والأسلوبية وما إلى ذلك ويتكفل السياق بتحديدها جميعا، لأنها يقصد بها في النص الأدبي ما وراء مدلولها، فتصبح لها معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي. والمعجم بهذا المعنى يصبح عنصرا فاعلا في عملية الإبداع الفني، فلا يستطيع الباحث أن يتجاهل الحديث عنه إذا أراد أن يعرف سر اللفظة المستعملة، ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر، وقدرتها على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فاللفظة –إذن- هي التي تحدد شخصية الشاعر وأفكاره وهي التي تعبر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه.

الحقول الدلالية في "دخان اليأس" ودلالاتها الأسلوبية:

إن الأساس الذي تقوم عليه دراسة "البنية الدلالية" في الديوان هو توزيع الكلمات إلى مجالات دلالية كبرى وفق الموضوعات التي تتوزعها، ثم تصنيف كل مجال (حقل) إلى مجموعات دلالية صغرى، تدل كل مجموعة على جزء من الموضوع الذي سمي باسمه المجال الدلالي، وهذا التصنيف نابع من الدلالة المعجمية والسياقية للألفاظ التي تضمنها ديوان "دخان اليأس". وقد توزعت هذه الألفاظ وفق الحقول الآتية:

---

(1) بيرو جيرو : علم الدلالة، ص : 134.

(2) J.lyons : semantics, vol.1, combridge, University Press, 1977, p: 267.

(3) J.lyons : semantics, p : 267.

أولا- الألفاظ الدالة على الإنسان وحياته الاجتماعية:

يضم هذا الحقل الدلالي (871) كلمة تشمل الجوانب المختلفة من جسم الإنسان وصفاته وأقاربه ولباسه وطعامه وشرابه والأدوات التي يستعملها، والحروب التي يخوضها.

يبين الجدول الآتي توزيع الكلمات في هذا المجال :

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
أعضاء الجسم	510
أسماء الإنسان	76
القرابة	73
الوسائل	67
الحرب وأدواتها	53
الطعام والشراب	50
الصداقة	22
اللباس	20
المجموع	**871**

جـــــــدول رقـــــــم -16-

نلاحظ من خلال هذا الجدول :

أ- سيطرة أعضاء الجسم على باقي عناصر هذه المجموعة الدلالية حيث جاءت في المرتبة الأولى.

ب- تعكس هذه المعطيات اهتمام الشاعر الذي يعطي وصفا دقيقا للفرد من خلال الأسماء والصفات التي تبرز صورته.

ج- التركيز على مظاهر الحياة الاجتماعية.

1- أعضـــــاء جســـم الإنســـــان:

استخدم جلواح (510) كلمة دالة على جسم الإنسان، والتي تتوزع وفق ثلاث مجموعات هي : الرأس، الجسم، داخل الجسم.

وهي موضحة كالآتي :

الرأس	تواتره	الجسم	تواتره	داخل الجسم	تواتره
العين	62	اليد	48	القلب	70
الرأس	10	الجسم	33	النفس	65
الفم	09	القدم	06	الروح	43
الأذن	09	الصدر	05	الكبد	23
الخدين	08	البطن	05	العقل	18
الأنف	06	الكف	04	الفؤاد	17
الوجه	06	الجلود	03	الحشا	14
اللسان	05	الجوانح	03	العظام	12
الرقابا	03	(ساق، ساعد)	01	الدم	11
الجبين	02	(ردفا، عضدا)	01	عصب	02
		(ظهر، رجل)	01	حناجر	02
				ضلوع	01
المجموع	120		112		278

جـــــــدول رقـــــــم -17-

نلاحظ من خلال الجدول سيطرة الألفاظ الدالة على الأعضاء الموجودة داخل الجسم.

أ) **الـــــــرأس**: اشتملت هذه المجموعة على الرأس وما يحتويه من أجزاء.

– **العين** : تكررت لفظة العين وما في دلالتها (مآقي، مدامع، رمش، أهداب، جفن) (62) مرة وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة مقارنة مع باقي أعضاء الجسم، ووظف جلواح (العين) للدلالة على الرؤية والبكاء، واستعمل ألفاظ أخرى هي: أجزاء من العين للدلالة على نفس المعنى محولة بذلك دلالة هذه الألفاظ من الجزء إلى الكل.

ومن أمثلة توظيف لفظ (العين) قول الشاعر في بعض قصائده :

فانفض عن عيني الغبار لعلنـــــــي   أرى بعد ذلك النفض بعض آيات(206)

ومن أسف كم في السما من سجنجل   وعيني لذاك الوجه لم تلمح الرسما(204)

فلو صنت بالعض الفؤاد لما صبـــا   فأصل افتتان القلب من نظرة العين (288)

نلاحظ أن كلمة (عين) في هذه الأبيات جاءت للدلالة على وظيفة (العين) الرئيسية وهي الرؤية. واستعمل "جلواح" ألفاظا أخرى هي في الحقيقة أجزاء من العين للدلالة على هذا المعنى كقوله مخاطبا الوطن :

وإن جار عن قلبي هواك شكوتـــه   إليك بجفن فائض العبــــرات (205)

وقوله أيضا في قصيدته "أنة من وراء البحر" :

فترسل النوح لكن لا مجيب ســوى   خرير دمع من الأجفان منسجم (248)

وقوله في قصيدته "أنة الذكرى" :

سل الليالي هل نامت لنا مقـــــل   مذ نابنا النأي أم جفت مآقينـــا (252)

ركز الشاعر في هذه الأبيات على (الجفن والمقل والمآقي) للدلالة على معنى (العين) مهملا وظيفة الرؤية، مركزا على وظيفة البكاء لأنها جاءت في سياق الحزن والتعبير عن الألم الذي شعر به الشاعر خاصة عندما أبعد عن وطنه.

- **الرأس** : جاءت كلمة (رأس) عشر (10) مرات بين الإفراد والجمع. يقول جلواح:

وعفرت رأسا طالما سجدت لـــه   إذا ما بدا للناس أشــــرف أرؤس (213)

رداء النوى كم فيك من عبر بها   تجل رؤوس الذكا وهـــــــام (227)

وبعض طول بالعـــــــراء دوارس   يمر عليها الدهر منخفض الـــرأس (215)

فلا تكتب عنى إذا هدني الأنســـــى   ووخط رأسي الشيب من قبل فصله (218)

قد رام ذلا لرأسي في الورى ومتى   صفا البقا للفتى في ذلـــــة الرأس (242)

دلت كلمة (رأس) في الأبيات الثلاث الأولى دلالة مجازية، حيث يقصد الشاعر (بالرأس) علو المرتبة والسيادة، أما في البيت الرابع جاءت كلمة (رأس) للدلالة على هذا الجزء من الجسم دلالة مباشرة أما في البيت الخامس وظف الشاعر كلمة (رأس) للدلالة على القيمة في وسط المجتمع.

- **الفـــم**: وردت كلمة (فم) تسع (09) مرات في الديوان وهي جزء من أجزاء الرأس الهامة، ومن أمثلتها قول "جلواح" :

صوت تردده الشفاء ولفظـــة   ياليل أين الإلتجا يا ليــــــــل (263)

أيا من يظن الدهر أخبث ما كر   فأمكر ما في الوجود ناعسة الجفن (228)

تمثل روض الخلد بين شفاهها   ولكنها تخفي السعير لمن تدنـــي (228)

باسمات الثغور ترقص رقصا   مخلبا قلب من يراه وطرفـــــا (291)

دلت كلمة (الشفاء) في البيت الأول على "الفم" الذي يعبر على الوظيفة الكلامية، فالشاعر يبين لنا معاناته من خلال هذا الصوت الذي ينبعث من أعماقه، وكذلك في البيت الموالي دلت كلمة (شفاهها) على فم المرأة (ناعسة الجفن) التي يظنها الشاعر بأنها أمكر ما في الوجود لأنها تقول ما لا تفعل أما في البيت الثالث (الأخير) دلت كلمة (ثغور) على أفواه الصبية وهي في سعادة ترقص رقصا يطرب الإنسان، وهي تعبر على وظيفة الضحك.

- **الأذن**: استعمل "جلواح" كلمة (أذن) (09) تسع مرات أيضا وهي من أهم الحواس التي

1- ركز عليها الشاعر، ومن أمثلتها قوله : "رسالة إلى صديقي أحمد يعيش" :

ويا صاحبي قد بت بعدك كالحدا   برجل زمان بات في سيره أعمى

يدب على شوك الكوارث بي ولم   تنل شكوتي منه سوى أذن صما(223)

2- وقوله أيضا في قصيدته "البلبل المجندل" مخاطبا إياه:

هات أبسط القول عما قد تكابده   فإنني لك أفرغت آذانـــــــــي (250)

3- ويقول في قصيدته "أي أبي" وهو يرثي والده :

ولم يحظ سمعي غداة الرحيـــل   أيا والدي، أيا والـــــــــــــدي

برنة ذاك الوداع الأخير (326)

دلت كلمة (أذن) أو (آذاني) و(سمعي) دلالة مباشرة حيث وظفها الشاعر للدلالة على حاسة السمع، ففي الأبيات الأولى لم يجد الشاعر من يشكو إليه همومه ويسمع منه ما يعانيه خاصة وقد فارق صديقه العزيز الذي كان يقاسمه همومه، وفي الأبيات الثانية يخاطب الشاعر البلبل الجريح الذي وجده في الحديقة فطلب منه أن يخبره بما وقع له لأنه أفرغ آذانه من كل شيء وهو مستعد كي يسمع ما يكابده، وفي الأبيات الأخيرة يخبرنا الشاعر بأنه لم يسمع والده في لحظاته الأخيرة ولم يحظ بوداعه لأنه كان في ديار الغربة.

ويقول الشاعر :

وكم ردد الأطواد باسم لوائنا   صدى الحمد والتمجيد في أذن الشمس (215)

وتردد الأنغام في أذن البقـــا   فيرد عن نشواتنا الأكـــــــــــــدار(256)

دلت كلمة (أذن) في البيت الأول دلالة مجازية حيث شخص الشاعر الشمس وجعل لها أذن تسمع بها صدى الحمد والتمجيد، وكذلك في البيت الثاني دلت كلمة (أذن) على دلالة مجازية، فالشاعر شخص البقاء (الوجود) وجعله يسمع صوت الأنغام.

- **الخديــــن**: وردت هذه الكلمة (08) مرات في "دخان اليأس" وهي جزء من أجزاء الرأس، وجاءت هذه اللفظة للدلالة على جانب الوجه، ومن خلال السياقات اللغوية التي جاءت فيها، يتضح لنا أنها ارتبطت بالبكاء، إذ الخد هو الذي تسيل عليه الدموع، ومن أمثلتها قول "جلواح" "في دمعة على الوطن المهضوم" :

من ذا يؤانسني إن طال بي أرقـــــي بعد احتجابك عني يا شهـــــــــب

لا صوت حي به يغشى الآذان سوى خرير دمعي على الخدين ينسكب (232)

وقوله أيضا في "أنة من وراء البحر" :

ويرسل الدمع من حزن عليك ومن شوق إليك على الخدين كالديـــم (248)

وقوله أيضا :

فما وقفت على بشرى تكفكف لـــي فوق الخدود دموع اليأس والضجر (239)

يعبر الشاعر من خلال هذه الأبيات عن ألمه وبكائه الدائم على من يحبهم خاصة إذا تعلق الأمر بالوطن الحبيب، فكانت دموعه تسيل على خديه بغزارة لأنه مشتاق إليه، فهو يعيش في ديار الغربة حياة كلها ألم ويأس وضجر.

- **الأنـــــف**: استعمل "جلواح" كلمة أنف (06) مرات في ديوانه، فيقول:

ومن أدبرت عنه السيادة أقلبت عليه حياة الرق عن أنفه رغمـــا (223)

جاءت دلالة كلمة (أنف) دلالة مجازية، فهي لا تدل على حاسة الشم وهي الوظيفة الأساسية للأنف، وجاءت لتعبر عن شخصية الإنسان، حيث يقصد الشاعر في هذا البيت أن الإنسان الذي يفقد سيادته تقبل عليه حياة العبودية أو الاستعباد رغما عنه لأنه يفقد حريته.

ويقول الشاعر في قصيدته "دمعة على الوطن المهضوم" مخاطبا باريس:

ومهدي سبلا للمجد تسلكهـــا جزائر الغد في ابنائها النجب

فإنها رغم أنف النائبات إلى تجديد عزتها في الجد والدأب (233)

استعمل "جلواح" كلمة (أنف) استعمالا مجازيا حيث جعل للنائبات أنفا حيث يؤكد لباريس في هذه القصيدة أن جزائر الغد ستجدد عزتها بالرغم ما تعانيه من ويلات الاستعمار.

- **الوجــــــه**: وردت كلمة "وجه" (06) مرات، والوجه هو الذي يظهر ما يكنه الإنسان في نفسه، ووظف جلواح هذه الكلمة للدلالة على الوجه مباشرة في حديثه عن صديقه أحمد يعيش الذي فارقه ولم ير وجهه بعد ذلك، فيتأسف قائلا:

ومن أسف كم في السما من سجنجل وعين لذاك الوجه لم تلمح الرسما (224)

واستعمل الشاعر كلمة (المحيا) للدلالة على ظاهر الوجه في قوله:

رحلت ولم يحظ طرفي الكليـــــل برؤية ذلك المحيا الجليـــــــــل (326)

واستعمل جلواح كلمة (وجهي) للدلالة على ما يكنه في نفسه فهو عانى كثيرا في حياته فانعكست هذه المعاناة على ملامح وجهه، فيقول في قصيدته "أيها الرسم" مخاطبا صورته:

وتريع العدا بمنظر وجهـــــــي وتسر الغريب مني وخلمـــي (295)

- **اللســـــان**: استعمل الشاعر كلمة (لسان) (05) مرات في "دخان اليأس" استعمالا مجازيا، حيث قصد الوظيفة الكلامية التي يقوم بها اللسان، يقول :

وفينا أتى التنزيل مستكملا ألسنا يرتله جبريل في الحرم القدس(215)

- **الرقبـــــة**: جاءت كلمة (الرقبة) في المفرد والجمع ثلاث مرات فقط للدلالة مباشرة على رقبة الإنسان وهي عضو مهم من أعضاء الجسم حيث تربط رأس الإنسان بجسمه، يقول جلواج في قصيدته "أيها الإنسان" :

ماله من محرر إلا يـــــــــــد تملك الأرواح منا والرقابـــا (298)

الجبيــــن: وردت كلمة (الجبين) مقترنة بكلمة الوجه للدلالة على ملامح الوجه، فيتحدث جلواح عن تنكر الشعب له وعدم ذكر ما قدمه في وقت الشدائد لبلاده، فلقاه بملامح الغاضب والرافض له فيقول :

وكم ذا قد شفينا من غليـــل لشعب كان في حال السجيــن
ولما فاز بالنعما لقانـــــــا عبوس الوجه مقتضب الجبين
ولم يذكر لنا ما قد بسطنـــا له وقت الشدائد من يميـــــن (318)

ب - الجســـــم:

اشتملت هذه المجموعة على الألفاظ الدالة على باقي أجزاء الجسم الخارجية: يد، جسم، قدم، صدر، كف، ظفر، جلود، بطن، ظهر، أرجل، جوانح، ساق.

- **اليـــــد**: جاءت كلمة (يد) (48) مرة محتلة بذلك المرتبة الرابعة في الديوان مقارنة مع باقي أعضاء الجسم الـ (35) المذكورة. واليد هي العضو الذي يقوم بوظيفة القبض، الآخذ والعطاء، ونجد كلمة (يد) من أكثر أعضاء الجسم كثافة في الاستخدام من حيث دلالتها المباشرة والمجازية، ومن أمثلتها قول "جلواح":

وقد حطمت سلك التراسل بيننا   يد الحرب إن الحرب داهية عظمى (223)

قلق تقلبني علـــــــــــــى   فرش الهنا أيدي السهـــــــــــر (261)

حطمت يد القضا كل قلـــس   وأثارت علي لجة حرســــــــــي(282)

ليس في ذي الحياة إلا يد بيـــ   ـضاء أسدى بها الإله وكفـــــــا(289)

ليس في هذه المرايا لموت   من يد تبعث الحياة بلمـــــــــس (282)

فغدوت في أيدي الأسى   كضحية بين الخناجـــــــــــر (259)

قل للألى قد تمادوا في سباتهم   وشعبهم في يد الويلات يضطرب (232)

إن كلمة (يد) في هذه الأبيات المختارة تحمل دلالة مجازية وهي دلالة يكثر "جلواح" من توظيفها في ديوانه "دخان اليأس"، حيث يجعل للقضاء والموت والأسى والويلات... أيدي قادرة على تغير حياته والتأثير عليه، ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الحرب التي كانت سببا في قطع علاقته بصديقه (أحمد يعيش) فشخص الحرب وجعل لها يدا قادرة على التحطيم، وفي البيت الثاني وظف "الأيدي" مقترنة بالسهر والتي تقلبه على فرش الهنا في لحظات قلقه، أما في البيت الثالث وظف الشاعر (يد بيضاء) للدلالة على لحظة من لحظات السعادة القليلة في حياته، وفي البيت الخامس يتمنى الشاعر أن تلمسه (يد الموت) لتبعث فيه الحياة من جديد، لأن يد الموت لم تقم بمهمتها في بعث الحياة باللمس، وفي البيت السادس يبرز الشاعر رؤيته المتشائمة أكثر ويشبه نفسه بالضحية بين "أيدي الأسى" والتي تمزقها الخناجر. وجاءت (يد الويلات) في البيت الأخير للدلالة على الاستعمار الذي سيطر على الشعب الجزائري وتسبب في معاناته وألمه.

- **جســـــم**: وردت كلمة جسم (33) مرة للدلالة على جسد الإنسان دلالة مباشرة، ونلاحظ في "دخان اليأس" كثيرا ما يقرن جلواح الروح بالجسد، لأن الجسد بدون روح لا معنى له، ويحي جلواح شباب الجزائر الذين يفدون وطنهم قائلا:

حييتم ما دمتم لعلائـــــــه   تفدون بالأرواح والأجســــــــــام(266)

ويخاطب جلواح القطار الذي نقل فيه إلى ديار الغربة قائلا :

رويدا رويدا لست أنت بناقل   سوى جسدي عن ذي البلاد وذاتي(205)

يؤكد الشاعر لهذا القطار بأنه لم ينقل روحه، فهي تبقى في بلاده لأنه نقل جسده فقط. ويرتبط الجسد عند جلواح ارتباطا وثيقا بآلامه ومعاناته طول حياته، فبعد أن ضاقت به الدنيا لجأ إلى "وتر الانتحار" الذي يرن عليه في كل وقت وطلب منه أن يريح جسده من لهيب هذا الكون فقال:

وتريح مما يشتكي جســـدي   في ذو هذا الكون من سقـــــــــر (254)

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن معاناته في هذه الحياة فيوجه كلامه إلى وتر الانتحار الذي كان يرن عليه كثيرا ويطلب منه أن يريحه من هذا العيش.

أقـــــــــدام: استعمل "جلواح" كلمة (قدم) (06) ست مرات، إذ لا يقصد أن يبين حالة القدم، وإنما جاءت دلالتها مجازية. يقول الشاعر :

ها أنا اليوم في حمى الغرب أحيا   تحت أقدام كل وغد وغـــــــــس (285)

يقدم الشاعر في هذا البيت صورة مؤلمة لواقعه الذي يعيشه في ديار الغربة، فهو يحيا تحت أقدام الأوغاد، وهذا التعبير يدل على أنهم يدوسون كرامته كونه عربي مسلم وإفريقي، فجاءت دلالة كلمة (أقدام) دلالة مجازية. ويقول أيضا مخاطبا "محيط العدم":

أم أنت من حول الوجود حبالة   فيها تعثر للورى الأقـــدام ؟ (268)

الملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يمزج نفسه بمحيط العدم ليصبح هو والمحيط شيء واحد لأن كلاهما مليء بالمآسي والمتناقضات، فعندما يتحدث عن محيط العدم فهو يتحدث عن نفسه، لأنه أصبح من حول الوجود كالحبالة التي تعثر فيها الأقدام، وجاءت دلالة (الأقدام) دلالة مجازية لأنه شخص الورى وجعل له أقدام.

ويقول أيضا في قصيدته "أيا قمرا غار ليل السرار" التي يرثي فيها والده:

وحملت في النعش نحو اللحود   ولم تسع لي خلفك من قـــــدم (329)

وردت كلمة (قدم) في هذا البيت للدلالة على كثرة الناس الذين حضروا لتشييع جنازة والد الشاعر حيث لم يجد مكانا خلفهم يضع فيه قدمه، وهذا التعبير كناية عن عدم حضوره، فهو لم يمش وراء نعش والده لأن الأيام رمت به في ديار الغربة.

- **صـــــــدر**: وردت كلمة (صدر) (05) خمس مرات، ومن أمثلتها قول الشاعر:

يا فتية الأدب المحبوب إن نسفت أيدي اللقا عقدكم في صدرنا دينا (253)

فإلى الله أشتكي ما قد عـــــدت تصطلي الأكباد من تحت الصدور (302)

يختلف معنى كلمة صدر المستعمل في البيت الأول عن البيت الثاني حيث يتكلم في البيت الأول على وسط نادي التهذيب الذي كان الشاعر عضوا فيه فيلتقي فيه بأصدقائه قبل أن يفارقهم، أما في البيت الثاني، فكلمة (صدر) تدل على صدر الإنسان كعضو من أعضاء جسمه وهو مرادف للنفس لأن الإحساس بالحزن أو بما اعتبر الصدر مخلا للأحاسيس نتيجة الانقباض والانشراح الذي يحس به الإنسان عندما يصيبه إحساس قوي وخاصة إذا تعلق الأمر بوفاة والد الشاعر.

بطـــــــن: استعمل جلواح كلمة (بطن) خمس مرات في ديوانه، يقول :

فالبطن يلذعه الطوى والقلب قد يصطلي لظى منه الصميم غليل (263)

وردت كلمة (بطن) في هذا البيت للدلالة على بطن الإنسان وهي دلالة مباشرة، فالشاعر يصف حالته التي آل إليها، وهي حالة الفقر التي أصبحت تسيطر عليه فعبر عنها بالبطن الذي يلدغه الطوى أي شدة الجوع. ويقول أيضا موجها كلامه لليالي وما تفعله بالكائنات :

فإذا ما أتت على كل ما تحو يه ذي الكائنات يوما بحسم

نشبت نابها ببطن حشاهـــــا تحت أمر من الإله وحكــم (295)

إن كلمة (بطن) في هذا المثال جاءت ذات دلالة مجازية لأن الشاعر جعل لكل الكائنات بطن تمزقها الليالي بنابها إذا أرادت أن تحسم أمرها.

- **الكــــــف**: تكررت كلمة (كف) أربع مرات في "دخان اليأس" وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا باليد لأن اليد هي التي تقوم بوظيفة القبض والأخذ والعطاء، كما سبق الذكر، فإذا قلنا الكف قلنا اليد بالضرورة، والمقصود من (الكف) في الديوان هو "اليد" أي أن الجزء يدل على الكل، ومن أمثلة توظيفه عند الشاعر قوله في قصيدته "وتر الانتحار":

ذرة يرن لعل من طـــرب تمتد كفي نحو ذي الستـــر (254)

فتشقها عنها وتنقذهـــــا   من خيس هذا الهيكل القذر (254)

تتكرر في الديوان محاولة انتحار الشاعر، فهاهو يمد كفه أي يده إليه لكي يخلصه من معاناته. فجاءت دلالة الجزء على الكل، ويقول :

عليل النفس مستعر الحنايــا   عليل الروح مقروم الفــؤاد

تنازعه على فرش المنايــا   ينوب الشجو في كف السهاد (313)

بعد أن هجر الشاعر أصدقاءه بقي وحيدا يعاني من آلام الغربة وقد جعل للشجو أنيابا أي أنه كالحيوان المفترس الذي حذفه وأبقى شيء من لوازمه (الأنياب) كما شخص السهاد وجعل له كفا فحذف الإنسان وأبقى شيء من لوازمه (الكف)، فجاءت دلالة (الكف) دلالة مجازية، لأن الشاعر من خلال هاتين الاستعارتين يعبر عن عمق معاناته في الغربة.

- **جلـــــود**: ذكرت هذه الكلمة ثلاث مرات (03) في الديوان، وهي مرتبطة بجسم الإنسان، يقول جلواح :

لماذا أخوض ضرام الشقا   وأبكي إذا مس مني الجلــود ؟ (324)

وظف جلواح في الشطر الأول من هذا البيت الاستعارة حيث حذف النار وذكر شيئا من لوازمها وهو الضرام، فهو يتساءل عن سبب خوضه في ضرام الشقا الذي يكتوي بناره إذا مس منه الجلود.

- **الجوانـــح**: وردت كلمة (الجوانح) ثلاث (03) مرات فقط في "دخان اليأس" للدلالة على نفس الشاعر. يقول الشاعر معبرا عن الحالة النفسية التي وصل إليها بعد رحيل والده :

تذوب لذكراه الجوانح بينما   تطيب به فوق العراء رجام (226)

ويتحدث أيضا عن حبه لوطنه الذي يبقى بداخله :

فظلال حبك بالحنـــــــــا يا والجوانح لم تغـــــــــادر (260)

– **الظهـــر**: وردت كلمة (ظهر) مرة واحدة للدلالة مباشرة على ظهر الإنسان الذي يعد رمزا للكبر إذا أصابه اعوجاج، قال الشاعر:

تحدثني نفسي بأن أبلغ المنى وقد آن أن أبدو بظهر مقوس (214)

اشتملت هذه المجموعة الدلالية من أعضاء الجسم على أعضاء أخرى وردت مرة واحدة وهي:

الساق، الردف، العضد، الرجل، وقد استعملها الشاعر استعمالا مباشرا.

ج- داخـــل الجســـم :

اشتملت هذه المجموعة على الأعضاء الموجودة داخل جوف الإنسان وقد ذكر جلواح: القلب، النفس، الروح، الكبد، العقل، الفؤاد، الحشا، العظم، الدم، الضلوع، الحناجر، العصب.

– **القلـــب**: جاءت كلمة (قلب) (70) مرة في الديوان، وهي بذلك تحتل المرتبة الأولى مقارنة مع باقي أعضاء الجسم، فا(لقلب) هو أكثر أعضاء الجسم كثافة في الاستخدام من حيث معناه الحقيقي والمجازي.

يقول الشاعر :

لا تسكن القلب الشجون فإنهـا توالد في القلب الغرير شرورهـا (211)

ألفيت نفسي في صحراء قاحلة ممزق القلب بين الشجو والقلــق (247)

أما بضلوعك قلب يـــــــرق لشكوى الجوى كقلوب البشـــر (325)

أهيم والدمع هـــــــــــــام كالودق والقلب دامـــــــــــــي (332)

وأرسل من قلب (نضجت) شغافه لذكراك أنات بكل تنفــــــس (213)

واملأ القلب في المعارك حبـــا وأجعل الفوز في نضالك هدفـا (289)

فلكل قلب في المحبة مذهـــــب ولكل حب في القلوب مقيـــل (264)

مالحب إلا نسيم لا يحس بـــــه إلا كريم طروب القلب مسماح (234)

لم يستخدم الشاعر كلمة "قلب" في هذه الأبيات للدلالة على القلب أي المستوى المادي وإنما كناية عن شيء آخر، فاستعمال كلمة (قلب) كان مجازيا، إذ دل على مختلف الأحاسيس التي تنتاب الشاعر أو الإنسان بصفة عامة، فدلت على شدة الألم والحزن،

والشعور بالحب، ذلك أن الإنسان عندما يصاب بأمر يحس وكأن قلبه ينفطر ويتشقق. ونلاحظ في البيتين الأخيرين أن الشاعر يركز في حديثه على القلب على الحب لأنه نظر إليه نظرة المتأمل وأولاه اهتماما كبيرا في ديوانه ولم يلتفت إلى أحكام بيئته المحافظة التي ترفض هذه النظرة.

- **النفـــس**: جاءت كلمة (نفس) في المرتبة الثانية بعد (القلب) حيث تكررت (65) مرة في "دخان اليأس"، ومن أمثلة توظيفه لهذه الكلمة قوله:

وليس بذي الدنيا جليـــــــــل وإن ضعف نفوس الناس جلت أمورهـــا (211)

أبكي على حب أصبت ببينــــــــه كان منى نفسي وشغل حصاتـــــي(205)

بهذا هوى نفسي قضى لي ومن يطع هوى نفسه يوما من الدهر ينـــد (221)

ياسين جئت في ذا الليل ملتمســـــا بعرض لجك إخمادا لأنفاســـــــي(242)

أعبسي أو تبسمي إن نفســــــــــي سئمت من جميع شجـــــو وأنس(286)

تبرز لنا هذه الأبيات الشعرية نفس الشاعر المعذبة الجريحة حيث ينطلق من مواطن شعوره ليصور كل أحزانه وأحزان الإنسان بصفة عامة، فبعد أن أخفق في الحب، وتنكر له الأهل والأصدقاء وصل إلى حالة نفسية مؤلمة لأنه عندما فقد حبه الذي كان أمله فيه كبيرا وكان شغله الشاغل توجه للإنسان بأن لا يطع هوى نفسه حتى لا يندم في آخر المطاف. فبعد أن فشلت تجاربه في الحياة توجه إلى نهر "السين" في فرنسا طالبا منه أن يضع له حدا لحياته وذلك بإخماد أنفاسه، لأن فكرة الانتحار تراوده في كل لحظة وهو يؤكد هذا لأن نفسه سئمت البقاء. ونلاحظ أنه كما خاطب قلبه خاطب نفسه أيضا وبثها أحزانه "عكس الشعراء الجزائريين الذين خاطبوا العقل في المركز الأول لأنه في -نظرهم- مركز قوة الإنسان فكانوا لا يطلبون التأمل في مواطن الشعور"[1]. ونظرة جلواح إلى النفس الإنسانية هي نظرة الرومانسيين الذين يمجدون الشعور وينتصرون له مقابل العقل[2].

- **الـــــروح**: جاءت كلمة (الروح) في المرتبة الخامسة مقارنة مع باقي أعضاء جسم الإنسان، وذلك بتكرارها (43) مرة ومن أمثلة ذلك قول جلواح:

دعوت الروح يا وطني فهبــت تجوب البيد نحوك والعبابـــــــــــا (310)

فالروح يا وطني المقدس لم تزل حتى القيامة فيك ذات مقـــــــــــام (266)

---

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 60.
[2] محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، ص : 92-93.

إني أحبك حبا لا أكيفــــــــــه   وهل يكيف سرى الروح في العصب ؟ (233)

يربط الشاعر بين الوطن وروحه فهو يعيش مع وطنه في محنته رغم بعده عنه، فهو مستعد للتضحية من أجله، فالغربة لا تزيده إلا تعلقا به لأن حبه لوطنه أكبر من سرى الروح في العصب، لذا نجد عبد الله ركيبي يقول: "والواقع أنني لا أذكر أبياتا مثل هذه في الشعر الجزائري قيلت في حب الوطن وفي الاستعداد للدفاع عنه، أن الشاعر بلغ القمة في هذا الحب، وفي هذا الوصف لعاطفته تجاه وطنه"[1]. ويقول أيضا عن الروح :

لا أرتجي إلا متــــــى   قد تبلغ الروح الحناجر (259)

قد ذاب جسمي روحـــي   فلتذهبي بســـــــلام (332)

يتبين لنا أن الشاعر قد سيطر عليه الإحساس باليأس، والفشل في كل شيء فيستعجل الموت لينقذه مما يعاني من إخفاق وعذاب وألم، فهو يتمنى أن تبلغ الروح الحناجر كما تمنى من قبل إخماد أنفاسه.

- **الكبـــــد**: وردت كلمة (كبد) و(أكباد) و(كبود) (23) مرة في الديوان، يقول جلواح:

كم بعد بينك تشكي الأكباد من   جرح يقاسي من جفائك ونارا (256)

وخلفت نجلك دامي الكبــــود   أيا والدي، أيا والـــــــدي (326)

أيها الموت هل تبل أوامــــا   أتلفت من أواره أكبـــــــادي (281)

جاءت دلالة (كبد) في هذه الأبيات دلالة مجازية حيث يقصد الشاعر بالكبد روحه، فهو لا يقصد الشكل المادي للكبد، ففي البيت الأول يتحدث عن ألمه وجرحه بسبب جفاء حبيبته، وفي البيت الثاني يتحدث عن فاجعة ألمت به وهي رحيل والده الذي تركه دامي الكبود، وفي البيت الثالث برزت صرخة مدوية عن رغبة الشاعر الملحة في تحقيق أمنيته فطلب من الموت أن يخلص روحه من عذابه في الحياة.

- **العقـــــل**: لم يركز جلواح كثيرا على (العقل) مقارنة مع باقي أعضاء الجسم وخاصة داخل الجسم مع تركيزه أكثر على مصادر الشعور (القلب، الروح، النفس)، ومع هذا فقد كرره (18) مرة، ومن أمثلته قول الشاعر:

جزائر الغد ما أبهاك في نظري   من صورة تستبي عقل الفتى الأرب (233)

---

[1] عبد الله ركيبي : جلواح من التمرد إلى الانتحار، ص : 204.

يرسم الشاعر في هذا البيت صورة مشرقة لجزائر الغد، وهي توحي بأمله في حريتها، وهي صورة تأخذ بالألباب، فجاءت كلمة (عقل) ذات دلالة مباشرة، ومعنى هذه الكلمة مجرد وهو نقيض الجهل، واستعمل أيضا كلمة (الألباب)، ويقول جلواح في قصيدته "أيها الإنسان" :

أدن مني أو اسمح بقرب منك لي   عله يسكن العقل اضطـــــــــرابا (296)

يوجه الشاعر للإنسان طلب القرب منه كي يعرف كنهه، وليعرف السر الذي جعله يهيمن على هذا الوجود.

- **الفـــــؤاد** : جاءت كلمة (فؤاد) (17) مرة، استعملت فيها مرادفة لكلمة (قلب)، يقول جلواح :

فأما فؤادي فهو فيها مقيـــــــد   يقاسمها الويلات والنكبات (205)

بلادي ما أعزك في فـــــؤادي   وما أزكاك يما أو هضابا (312)

كم بات حولك من فؤاد دامـــي   يشكو إليك كوامــن الآلام (275)

يؤكد جلواح على أن فؤاده وقلبه وروحه في بلاده حتى وإن نقل جسده بعيدا عنها يقاسمها الويلات، وفي البيت الأخير يوجه الشاعر كلامه إلى نهر (السين) الذي يلجأ إليه كل معذب يشكو آلامه التي أدمت فؤاده.

- **الحشـــا**: جاءت كلمة (حشا) (14) مرة، واستعملت في الديوان للدلالة على داخل الإنسان، يقول جلواح:

فليرهقونا ما بدا لهم فمالهــــــوى   المواطن في الحشا تبديــــل (264)

وقلب تكاد الذكريات عن الحشـــي   بمخلبها الفتاك تفصمه فصما (224)

جاءت كلمة (حشا) في البيت الأول للدلالة على نفس الإنسان أو قلبه لأن الإحساس بحب الوطن نابع من روحه وقلبه ونفسه أو بما اعتبر صدر الإنسان محلا له في انقباضه وانشراحه عندما يصيبه إحساس قوي. وفي البيت الثاني جاءت كلمة (الحشى) للدلالة على مكان وجود القلب وهو أيضا الصدر، وتحت ظلوعه.

- **العظـــــام**: تحدث جلواح عن عظام الإنسان بصيغة المفرد والجمع، فأورده (12) مرة في ديوانه "دخان اليأس". وفي هذا الصدد يصف جلواح حالة المسلم الإفريقي في باريس الذي يعاني من الظلم والجوع والحرمان، مما انعكس ذلك على جسده وروحه، قائلا :

والجسم عار والعظام نحيلـــــة   والروح حيرى والدموع تسيل (263)

فاستعمال كلمة (عظام) كان استعمالا مباشرا حيث يقصد الشاعر الهيكل العظمي للإنسان الذي تأثر بالظروف المحيطة به وأصبح نحيلا، ووردت كلمة (عظم) للدلالة على ما تبقى من الإنسان بعد موته في قوله :

راعيا في الوجود صورة جســم   ذائب اللحم في اللحود وعظم (294)

عظاما على حجر بـــــــــــارد   تقاسي البلا تحت ستر الظلم (328)

- **الـــــدم**:ذكر جلواح كلمة (دم) بصيغة المفرد والجمع، فأورده (11) مرة، في سياقات مختلفة، فجاءت للدلالة المباشرة على دم الإنسان في معناها المادي، وجاءت للدلالة على الاستشهاد والتضحية، وكذلك جاءت للدلالة على الألم.يقول الشاعر :

غاسلا بالدماء كل بـــــــــلاد   لطخت من يد الظلال بنجس (284)

وفيها المنايا كالضواري روائع   لها بالحشى مرعى والدم ماء (203)

كذلك شاءت صروف النــــوى   لتمزج أدمع عيني بـــــــدم(329)

إن كلمة (الدماء) في البيت الأول استعملت مجازيا فجاءت للدلالة على الاستشهاد والتضحية من أجل الوطن، وفي البيت الثاني نجد السياق الذي وردت فيه كلمة (الدم) هو الحرب والقتال حيث يكثر سيلان الدماء. أما في البيت الثالث جاءت كلمة (دم) للدلالة على الألم. يقول الشاعر:

غاسلا بالدماء كل بـــــــــلاد   لطخت من يد الظلال بنجس (284)

وفيها المنايا كالضواري روائع   لها بالحشى مرعى والدم ماء (203)

كذلك شاءت صروف النــــوى   لتمزج أدمع عيني بـــــــدم (329)

إن كلمة (الدماء) في البيت الأول استعملت مجازيا فجاءت للدلالة على الاستشهاد والتضحية من أجل الوطن، وفي البيت الثاني نجد السياق الذي وردت فيه كلمة (الدم) هو الحرب والقتال حيث يكثر سيلان الدماء، أما البيت الثالث جاءت كلمة (دم) للدلالة على الألم.

- **عصب، حناجر، ضلوع**: ذكر الشاعر كلمة (عصب) وكلمة (حناجر) في سياق حديثه عن الروح وذكر كلمة (ضلوع) مرة واحدة في قوله:

أما بضلوعك قلب يـــــــــرق   لشكوى الجوى كقلوب البشر (325)

يوجه الشاعر كلامه إلى حبيبته التي فارقته ويسألها إن كانت حقا تملك قلبا تحت ضلوعها يحس بألمه وشكواه، فجاءت دلالة كلمة (ضلوع) دلالة مباشرة على مكان وجود القلب.

لاحظ الدارس لديوان "دخان اليأس" كثرة توظيف أعضاء الجسم، لأن جلواح كان يبين حجم معاناته التي شملت كل جزء في جسمه، فراح يذكر في بعض قصائده مجموعة من أعضاء الجسم في أبيات متسلسلة، ومنها قوله في قصيدته "رداء النوى" التي يجمع فيها بين العين والأذن :

ذروني أقل أن الوجود ظـــــلام   يسوق به بين الغيوب ضرام
وإلا فماذا يمنع العين أن تـــــرى   صحابا لهم خلف العباب خيام
ويمنع منى الأذن أن تسمع الصدى   إذا رن منهم في الخيام كـــلام (225)

وقوله أيضا في "أيها الإنسان" :

إن ذا الفكر دخان صاعـــــــــد   من حشي تصلى بذي النفس التهابا
تقرأ الألباب فيه للأســـــــــى   وعذاب الجسم والروح كتابـــــا(298)

جمع الشاعر بين الحشى والنفس والألباب والجسم والروح وهي مكونات الإنسان الأساسية، فالنفس عنده عبارة عن لهب، والفكر دخان يتصاعد من داخل لهيب النفس، أما الروح فتتعذب لوقوعها بين النار والدخان.

2- أسمـــــــاء الإنســـــان

يضم هذا الحقل الدلالي (76) كلمة تدل على اسم الإنسان ويعد هذا الحقل من أهم الحقول الدلالية في ديوان "دخان اليأس"، فمن خلاله يبدو لنا حجم حضور الإنسان، وذلك من خلال سؤاله وحيرته وشكله، وفي كل تقلبات النفس البشرية، ولقد جمع هذا الديوان معظم أحوال النفس البشرية، ويشمل الأسماء التالية :

أحمد يعيش- ابن باديس- عبلة- عبس- عامر- ليلى- قيس- نوح- يوسف- عمر الجلال- عثمان- ملكة ساسان- آدم- سليمان- موسى- بلقيس- مريم- عيسى- الخليل- كعب- ابن حواء- جلواح- عنترة- السعيد- نابليون- عباسي- سقراط- المعري- أرسطو- الغزالي- خير الدين جبار السفين- الفضيل- ابن نصير- طارق- طه الأمين- السعيد- السنوسي- التبسي- ابن عتيق- بنت خويلد- ابن البتول...

فالإنسان حاضر بقوة في "دخان اليأس" بل هو موضوعه، بمختلف مواصفاته وأحواله، فهذه الأسماء هي أسماء أعلام قد سبق الحديث عنها في البنية التركيبية من هذا

البحث، وهي مستمدة من الثقافة العربية القديمة والثقافة الإسلامية والثقافة الجزائرية وهي تحمل الكثير من المعاني، فـ "ليلى" مثلا تفتح لنا مشهدا من العفة العربية ونجد مثلا (عيسى، موسى، مريم...) تملأ كتب اللغة الأصيلة حتى صارت مثلا للاستشهاد ورموزا لها دلالاتها الخاصة، ونجد
(ابن باديس، التبسي، السنوسي...) مثالا عن من فتحوا أبواب النور وغلقوا أبواب الظلام في الجزائر. يقول "جلواح" في قصيدته "أيها الشرق" :

وعلى عرشك المقدس قامـــت   لسليمان دولة الدهر أمـــس
وأقامت بملكه مهرجانـــــــا   رقصت فيه كل جن وانـــس
فيك موسى ونجل مريم عيســى   والخليل والجليل رمز التأسي
نشروا رأي رحمة وحنـــــان   وظلال السلام في كل جنـــس[1]

يتحدث جلواح عن الشرق الذي انطلقت منه كل الديانات السماوية وكل الحضارات، فذكر بعض الأعلام البارزين فيه (سليمان، موسى، مريم، عيسى، الخليل) الذين نشروا السلام في كل الأجناس، ويقول جلواح أيضا:

واحمد الله أيها الشعب أن أطلـــ   ـــع باديس في سماك هلالا (293)

يشبه الشاعر عبد الحميد بن باديس بالهلال الذي ينير الظلام بنوره نظرا لما قدمه من إصلاح وهداية لأبناء شعبه لإخراجهم من ظلمات الجهل التي فرضها عليهم المستعمر الفرنسي. فجلواح قد مزج في ديوانه بين الأسماء القديمة قدم التاريخ وبين الأسماء الحديثة المعاصرة له، وهذا ما يبرز اهتمامه بالإنسان عموما دون تحديد لجنسه ولا دينه ولا عرقه، مع مفاضلته لدينه وجنسه وبلده.

3- القرابـــــــة:

اشتمل هذا الحقل على الألفاظ الدالة على القرابة، فجاءت (73) كلمة تدل على ذلك، وهناك بعض الألفاظ تتكرر أكثر من غيرها وتضم: أبي، أم، والدي، أخ، عم، خال، بنت، جدود، نجل. وركز جلواح كثيرا على والده فوظف لفظة (أبي) التي تكررت عشرة (10) مرات، ولفظة (والدي) التي تكررت ثلاثين مرة (30). فوالده هو محمد جلواح معلم القرآن لصبية مدينة قسنطينة[2]، فكان يكن له احتراما وتقديرا بالغين، تأثر كثيرا عندما

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 283.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 03.

تلقى خبر وفاة والده وهو في ديار الغربة. وكان جلواح ينظر إلى والده وكأنه نجم ذهب ضياؤه، فكما يخبو نور النجم، يخبو ضوء الإنسان، ويفقد إشعاعه حين تنطفئ فيه شعلة الحياة، يقول في ذلك:

غار مثل النجم من خلف البحور   وكذا الإنسان كالنجم يغـــــور[1]

ويتجه الشاعر إلى أبيه يخاطبه، ويشبهه بالغصن الذي يعتريه الذبول والفناء:

أي أبي ما الموت إلا مســــــلك   أي حي ماله فيه مـــــــــرور

أي أبي، ما المرء إلا فنـــــــــن   أي غصن ليس يعروه الضمور؟![2]

فجلواح لم يتناول في رثائه شخصيات كثيرة، فلم يرث سوا والده في قصيدتين، (أي أبي، أيا قمرا غار ليل السرار)، ويقول في قصيدته "أيا قمرا غار ليل السرار" :

سرى يقطع البيد بعد الخضــــم   حديث أذاب الحشى والأدم

حديث أب بات تحت الثــــــرى   يقلب ما بين أيدي العــــدم (328)

فهو في مطلع هذه القصيدة يشير إلى أنه تلقى الخبر وهو بعيد عن الوطن، فهو في المهجر حين نعي إليه والده، فأحس بالألم الشديد، والظلام من حوله لأن والده أشبه بالقمر الذي اختفى وراء الأفق. أما قصيدته (أيا والدي) التي نظمها على شكل موشح خماسي، فقد كرر الشطر (أيا والدي، أيا والدي) الذي يعد بمثابة اللازمة في كل المقاطع البالغ عددها (12) مقطعا.

4- الوسائـــل التـــي يستخدمهـــا الإنســـان

اشتملت هذه المجموعة على (67) كلمة تدل على الوسائل التي يستعملها الإنسان في حياته وتضم: كرسي، آلة، نوافذ، أقلام، سفن، علم، سجنجل (مرآة)، القطار، قارب، أوعية، دواء، مدادا، شراع، أستار، فأس، الورق، سكاكينا، الوتر، كتاب، فنارا، الإبر، منديل، قنديل، مرآة، مصباح، أقداح، مفتاح، الدلو، حبله، القفلا، رسالة، باخرة، حبر،...

يختلف معنى هذه الوسائل من سياق إلى آخر، فيوردها الشاعر بمعناها الحقيقي ويشحنها بمعاني إضافية ومجازية. ومن أمثلة ذلك قوله في وصف القطار الذي نقل فيه من الجزائر إلى ديار الغربة :

سرى بي مساء يقطع الفلـــوات   قطار كنجم الرجم في الظلمات (204)

---

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 302.
(2) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 302.

دلت كلمة (قطار) على وسيلة النقل التي يستعملها الإنسان في سفره وهي دلالة مباشرة.
ويقول أيضا :

ليست الأيام إلا سفنـــــــــــا   في خصم العيش تجري والشهـــــور

تتناءى ببني الدنيا إلـــــــى   حيث يطويها عن الدنيا العبـــــــــور (303)

جاءت دلالة كلمة (سفنا) دلالة مجازية حيث يصور الشاعر الأيام أشبه بالسفن لأنها تمر بسرعة وتجري بالإنسان في الحياة مثلما تجري السفن في البحار حتى تنطفئ حياته.
ويقول في "وداع الوطن" :

وغدا تنقل السفينة شبحـــــي   فوق متن الأمواج والأزبـــــــــــاد (281)

ذكر الشاعر (السفينة) في هذا البيت للدلالة على وسيلة النقل وهي دلالة حقيقية فكان يركز كثيرا على وسائل السفر لأنه كان كثير التنقل في حياته، ويقول أيضا :

لقد كان هذا الشرق عرشا لملكنا   كما كان ذاك الغرب من تحتنا كرسي (215)

دلت كلمة (كرسي) دلالة مجازية وظفها الشاعر ليبين أن الغرب كان تحت سيطرة العرب خاضعا لهم لأن الشرق كان عرشا لملك العرب والغرب مجرد كرسي.

5- الحـــــرب وأدواتهـــــا:

تظم هذه المجموعة الدلالية (53) كلمة دالة على الحرب وأدواتها، وهي تتوزع وفق الجدول الآتي :

<table>
<tr><th>الحرب</th><th>عدد كلماتها</th><th>أدواتها</th><th>عدد كلماتها</th></tr>
<tr><td>الحرب</td><td>10</td><td>السيف</td><td>06</td></tr>
<tr><td>الهيجاء</td><td>06</td><td>الصوارم</td><td>05</td></tr>
<tr><td>الوغي</td><td>05</td><td rowspan="2">(السهم، الحسام، اللهذم)</td><td rowspan="2">03</td></tr>
<tr><td>الخطوب</td><td>04</td></tr>
<tr><td>الجحافل</td><td>02</td><td>(المهند، رشاش، رمح، بيض الأسنة، قذائف، آلات تدمير)</td><td>01</td></tr>
</table>

جـــــدول رقـــــم -18-

نلاحظ من خلال هذا الجدول تواتر أدوات الحرب (27) مرة وتواتر الكلمات الدالة على الحرب (26) مرة أي وظفهما جلواح بأعداد متقاربة.

أ- الحـــــــرب :

− **الحــــرب**: استعمل جلواح كلمة (حرب) عشر (10) مرات للدلالة على الصراعات المختلفة فتحدث عن علم الحرب الذي سبب الشقاء للبشرية واكتفى بذكر كلمة (علم) فقال:

هل تحت ظلك يا علـــــــم إلا الكآبة والألــــــــــــــم (273)

ويصف الشاعر الحرب بالداهية العظمى لأنها فرقته عن أصدقائه وعزلته عنهم، فشخصها وجعلها يدا قادرة على تحطيم كل شيء جميل.

ولقد حطمت سلك التراسل بيننا يد الحرب إن الحرب داهية عظمى (223)

− **الهيجـــاء**:استعمل الشاعر كلمة (هيجاء) ست(06) مرات للدلالة على الحرب، وسميت الحرب هيجاء لأن الإنسان وهو يحارب لا يكون في حالة عادية، وإنما يكون في حالة غضب وهيجان. وجاءت كلمة (هيجاء) في الديوان ذات دلالة مباشرة، فيتحدث جلواح عن آثار هذه الحرب وما تخلفه من بلاء كقوله:

إنما الهيجاء ديجور بـــــه يمحي اليمن وتبلى الرحمــات (299)

ومن جهة أخرى يتحدث جلواح عن الحروب التي تخوضها الشعوب دفاعا عن الأوطان والدين الإسلامي، فيقول :

وما خضنا من الهيجاء ابتغـــــاء علا الأوطان والدين المكيـــن (318)

− **الوغـــى**[1] : وردت كلمة (وغى) خمس (05) مرات للدلالة على الحرب، وهي دلالة مباشرة حيث دلت على الحرب، فيتحدث جلواح عن قوة الحروب التي كان المسلمون يقومون بها فيقول في قصيدته "أنا عربي" :

فنحن الألى كانت ترعرد في الوغى ملائكة الرحمن من حولهم أمــس(215)

ويحي الشاعر أبناء وطنه الذين يصفهم بالأبطال الذين يحاربون المستعمر دفاعا عنه فيقول :

وحي الله أبطالا أبــــــــــــــاة تلاقي في الوغى عنك الحرابـــا(312)

− **الخطـــوب**: وردت هذه الكلمة أربع (04) مرات للدلالة على الحرب، ومنها قول الشاعر:

قلت : ما بالهم إذن قد تنــــــــــاؤا عنك في يوم ذي الخطوب الشداد(280)

---

[1] وغى : الأصوات التي تسمع في الحرب مع صياح المحاربين أو حاملي السلاح، ثم توسع المعنى ليصبح دالا على الحرب عامة، (أنظر لسان العرب مادة وعنى).

ويواسي القلب مما يشتكـــــــــــي من خطوب العيش والدهر الغدور(319)

دلت كلمة خطوب في البيت الأول على الحرب حيث يقصد الشاعر أبناء وطنه الذين تخلو عن المشاركة في الكفاح والدفاع عنه في يوم اشتدت فيه الحروب، أما في البيت الثاني فجاءت دلالة كلمة (خطوب) مجازية، فالشاعر لم يجد من يواسي قلبه الجريح الذي يشتكي من ويلات العيش ومن غدر الزمن.

* **الجحافـــل**: وردت كلمة جحافل للدلالة على المعارك، يقول جلواح في قصيدته "ذكرى البلاد على فراش السهاد" والتي يحيي فيها كل جزء :

العاملين بها علـــــــــى عز العروبة في العشائـــر

والعافين من الفحـــــــو ل الشوس في تلك المقابر

كهزبر باديس العـــــــلا بطل الجحافل والجماهـــر(257)

يشبه الشاعر "ابن باديس" بالأسد لأنه بطل المعارك التي يخوضها.

ب - أدوات الحـــــــرب :

وردت (26) كلمة للدلالة على أنواع الأسلحة المستعملة في الحرب قديما وحديثا.

– **السيــــف**: جاءت كلمة (سيف) ست (06) مرات للدلالة على وسيلة من وسائل الحرب بصفة عامة، وخاصة عندما يتحدث الشاعر عن أنة الشعب الجزائري حيث يقول:

وكم هنالك من سيف ومن قصب مدت لأكبادنا من غير سبب (231)

ويشبه صديقه أحمد يعيش بالسيف نظرا للدور الذي كان يلعبه في "نادي التهذيب" وفي الحياة عامة :

وكنت أمامنا كالسيف تقري هناك كبود أرباب العنـــــــاد

وكنت كرامة الله يحمــــــي بها الإسلام من خطب الإسلام (313)

وجاءت دلالة كلمة (سيف) مجازية أيضا في قوله :

فنابني من البرحا نيــــــوب كأنياب الغضنفر في البطـــــون

فألقت بي في يد الأطبــــــا كمثل السيف في يد القيــــــون (319)

يا طيب عيش فقدنا لو أن يدا أودت به حكمت سيف القضا فينا (252)

إن الظروف القاسية التي مر بها جلواح وما أصابه من مرض وفقر جعله يشبه نفسه وهو بين أيدي الأطباء بالسيف في يد المحارب الذي يتحكم فيه كما يشاء، هذا ما أدى به إلى تشخيص القضا فجعل له سيفا قاطعا فقد بسببه عيشه الطيب.

- **الصـــــــوارم**: جاءت كلمة (صارم) للدلالة على السيف (05) مرات، ومن أمثلة توظيفها في الديوان قول جلواح :

شدوت بما شادت صوارم خالد   وأسياف عمرو الفتح بل عمر البأس (215)

يستعيد جلواح في هذا البيت بطولة العرب الذين شيدوا حضارة شامخة بالقوة والعقيدة وبالسيف، فأورد أسماء لمعت في الوطن العربي (خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب)، وهما رمز القوة والشجاعة ومثالا للتضحية، والصوارم تدل على شدة صقل السيف وهو كناية عن فعاليته في الحرب.

- **السهـــم والحســـام واللهـــاذم**: استعمل جلواح كل كلمة من هذه الكلمات الدالة على وسائل الحرب في القديم ثلاث مرات، يقول في حديثه عن جفاء أصدقائه :

ولم يلق بثى منهم غير جفوة   تسابق منها للكبود سهـــــام (225)

نلاحظ أن الشاعر استعمل كلمة (سهام) في هذا البيت استعمالا مجازيا فشبه سرعة جفاء أصدقائه بسرعة السهام. وتعلو نبرة الفخر في صوت الشاعر عندما يتحدث عن عظمة الماضي ومآثر الأقدمين من أجداده فيذكر بعض الفاتحين الذين لعبوا دورا كبيرا في فتح الأندلس: كطارق ابن زياد وموسى ابن نصير... فيقول :

شدوت بما شادت لهاذم طارق   وابن نصير والضياغم من قيس (215)

دلت كلمة (لهاذم) على السيف دلالة مباشرة حيث يبرز طريقة القتال التي كانت سائدة، وهي المواجهة المباشرة والمبارزة، كما يصور لنا الشجاعة والقوة. وجاءت كلمة (لهذم) مقترنة با(لحسام) الذي يدل على السيف القاطع في قوله في "رداء النوى":

وغنت بشعري في المحافل فتية   لها دون وكري لهذم وحسام (226)

وكذلك في قوله :

وامضوا لنيل قضبانكـــــــم   تعطى الحقوق بلهذم وحسام (271)

يوجه الشاعر كلامه لأبناء وطنه الذين يحثهم على أخذ حقوقهم بالقوة لأنها أخذت بالقوة، فوظف (لهذم) و(حسام) للدلالة على وسيلتين من وسائل الحرب التي تعبر عن القوة والشجاعة.

- **المهنـــــد**: وردت كلمة (مهند) في "دخان اليأس" مرة واحدة للدلالة على نوع خاص من السيوف، وهو المطبوع من حديد الهند، ونلاحظ أن الشاعر استعمله استعمالا مجازيا إذ أنه شبه الدهر بالمحارب الذي يلاقيه بالسيف (المهند)، لأنه يرى أن الدهر يشبه المحارب بالسيف في كثير من الأحيان ومع هذا فهو يواجه هذا المحارب الذي يترصده بدون سلاح وهذا يتضح في قوله :

ودهر يلاقيني بكل مهنـــــــد صقيل وألقاه بظفر مقلم (222)

- **بيـــــض الأسنـــة** : وردت كلمة بيض الأسنة مرة واحدة وهي مرادفة للسيف، إذ يقول جلواح :

إذ لست ممن يرى في البأس معجزة كلا ولست أرى في الجبن من عار
حتى أرى الموت في الحمى تجد له بيض الأسنة بين العار والنـــــار (236)

- **الرمـــــاح**: وردت كلمة (أرماح) مرة واحدة أيضا، وهذا النوع من السلاح المستعمل في القديم يكون في المواجهة المباشرة فيتطلب شجاعة كبيرة ورباطة جأش ومهارة مثل السيف. وجاءت هذه الكلمة في سياق حديث الشاعر عن الحب لأنه يصيب الضحية أمامه فتضعف حتى ولو كانت الأقوى في الحروب كنابوليون، يقول جلواح :

ومن عجيب يقال الحب من حــــور هل للضحية نحو الضعف اجناح
هلا عنى الضغيم العبشي لصولتـــــه ودون أن سطا تندق أرمـــــــاح
أم لا تجرع نابليون أكئوســـــــــــه وما يدانيه في الهيجاء مجحـــاح (234)

ونلاحظ أن جلواح وظف الألفاظ الدالة على السيف بكل مرادفاته أكثر من باقي الأسلحة مما يبين أهميتها عند العرب، واكتفى بذكر السهم مثلا مرة واحدة لأنه يعد سلاح الضعفاء الذين يخافون المواجهة، أما الأسلحة الحديثة فلم يركز عليها كثيرا فقد ذكر كل من الرشاش، القذائف وآلات تدمير مرة واحدة في سياق حديثه عن وسائل الحرب التي تستخدم في الحروب المدمرة، فجاءت ذات دلالة مباشرة على ما تخلفه من دمار ورعب. يقول الشاعر في "محيط العدم" :

واذكر لهم كأن الجدالة أصبحت بيد الحروب الطاحنات تظـــــام
ترتج تحت أزيز أسراب بهـــــــــا خطب المعاطب في الجوا حوام
وصدى قذائف قد تسابق نحوهـــــا من رعبها القيعان والأعـــــلام

وترير رشاش تمزق حولـــــــــه		مهج الورى وجلودهم وعظـــام
ورنين أسياف تطاير دونهـــــــــا		للباسلين من الكماة الهـــــــام
آلات تدمير حدا في صنعهـــــــا		بالراقين من الأنا غـــــــرام[1]

6- الطعـــام والشـــراب:

استخدم جلواح (50) كلمة للدلالة على الطعام والشراب وأدواتهما.

أ- الطعـــام :

لم يركز الشاعر على الطعام وأدواته بقدر ما ركز على الشراب وأدواته، فذكر كلمة طعام ثلاث مرات في قوله :

أو لم نبت ليلا حيال موائـــــد		أثقلتها لهم بخير طعــــــام (265)
وأنا وراء البحر تنهك مهجتـــي		ومفاصلي في ملجئ أسقـــام(271)
لا كتب قد تنمو الحجى بغذائها		كلا ولا للجسم فيه طعــــام(271)

ذكر الشاعر في البيت الأول من أدوات الطعام (الموائد) للدلالة على وسيلة من وسائل تقديم الطعام، وجاءت دلالة الطعام في هذا البيت دلالة مباشرة حيث يقصد الشاعر الطعام الذي كان يقدمه لرفاقه قبل أن يتخلو عنه، وهو طعام كثير يثقل الموائد يدل على كرم الشاعر أيضا.

أما في البيت الثاني وظف كلمة (غذاء) التي جاءت ذات دلالة مجازية حيث يقصد غذاء العقل والذي يكون بالقراءة والمطالعة، وجاءت كلمة (طعام) ذات دلالة مباشرة حيث يقصد بالطعام الأكل الذي يعد غذاء للجسم، فالشاعر يتحدث عن معاناته في الملجأ الذي وضع فيه بعد هجرته إلى فرنسا فلم يجد ما يغذي به جسمه وعقله. ووردت كلمة (لحم) خمس مرات في الديوان، منها قوله في قصيدته "قلب يحن، وروح تئن":

أما تتذكر وقت الــــــــــوداع		وعودك لي تحت نور السحر؟
وأنت على السطح تبدي ارتعاشا		كقطعة لحم حواها الجمــــر (325)

استعمل كلمة (قطعة لحم) استعمالا مجازيا لأن الشاعر شبه ارتعاش حبيبته في لحظة الوداع بقطعة اللحم التي تشوى على الجمر.

[1] رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 270.

ب - الشــــــراب:

كرر جلواح كثيرا أدوات الشرب خاصة (الكأس) الذي تكرر (35) مرة. واستعملت كلمة (كأس) في المفرد والجمع، فاختلف معناها حسب السياقات الواردة فيها:

إن السعادة كأس أنت شاربها   في ظل غفلة سمع الدهر والحدق (247)

أنت روح بذا الوجود ولكــن   قد سقاك الفتور أوخم كـــــأس (285)

أنت روضى الذي تلقيت فيه   نبرات القريض من وحي هجسي (286)

وتحسيت أكؤس الحب فيــه   تحت ظل الشباب أزكى تحســي (285)

جاءت كلمة (كأس) في هذه الأبيات ذات دلالة مجازية، حيث يشبه الشاعر في البيت الأول السعادة بالشراب الذي يوضع في الكأس ويشربه الإنسان، أما في الأبيات الأخرى يتوجه إلى الشرق ويخاطبه فبعد أن كان روح هذا الوجود طغى عليه الفتور فسقاه أوخم كأس، وهو كناية عن الحالة التي وصل إليها الشرق بعد أن طغت عليه المادة وانتهبت خيراته بعد ضعف العرب. ورغم هذا يبدي الشاعر تعلقه بالشرق، ويصرح عن عاطفة قوية، وأنه تعلم القريض فيه (الشرق) ومنه وطنه، وأيضا عرف فيه الحب وأيام الشباب، فشبه الحب بالشراب الموضوع في الكأس، وجاءت كلمة تحسيت للدلالة على فعل الشرب.

ويلاحظ الدارس لديوان "دخان اليأس" أن جلواح كثيرا ما يذكر الكأس مقترنا بالخمر التي يذكرها بأسماء مختلفة : (الخمر، المدام، الشراب والصهباء). قول جلواح :

ولا تدمنن العب في أكؤس المنى   لقد تحمق العقل الحصيف خمورها (212)

أرى الدهر كأسا والحوادث خمرة   فهل تشمل الصهباء أم تسكر الكأس(216)

صد الرفاق جميعهم لمـــــا رأوا   ألا بقاء لثروتي وحطامـــــــــي(265)

وتباعدو خوفا بأن يسخوا بمــــا   قد يدهقون به كؤوس مدامــــــي(265)

إذا كان جلواح قد تاه في حياته وسط ظروف قاسية لم يجد لها حلا، فإنه حاول أن يبين مواقفه من خلال تأملاته الفكرية العميقة في قصائد عديدة، وخاصة قصيدته "نظرة في الحياة" التي يقدم فيها نصائحه بأسلوب النهى كقوله في البيت الأول المختار منها (لا تدمنن) وهو بصدد الحديث عن ظاهرة خطيرة من الظواهر التي تعبث بعقل الإنسان وهي شرب الخمر. أما في البيت الثاني فشبه الدهر بالكأس، وشبه الحوادث التي تحدث للإنسان

بالخمرة نظرا للضرر الذي تخلفه، ونلاحظ أن الشاعر يركز على ذكر نوعين من الخمور:

أ- الخمر: ويطلق على ما أسكر من عصير العنب أو المسكر من الشراب، وقيل سميت خمرا لأنها تخامر العقول، أو لأنها تركت فاختمرت، واختمارها تغير لونها[1].

ب- الصهباء: الخمر، سميت بذلك للونها، وقيل هي التي عصرت من عنب أبيض[2].

وفي البيت الأخير يتحدث الشاعر عن رفاقه الذين صدوا عنه بعد أن فقد ثروته، فذكر نوعا آخر من أنواع الخمور هو (المدام)، وقيل سميت مدامة إذا كانت لا تنزف من كثرتها فهي مدامة، ومدام، وقيل : سميت مدامة لعتقها[3]. ونلاحظ أن معظم الألفاظ التي جاءت في هذا الحقل لم تأت لمعناها الوضعي، وإنما كانت للدلالة على الحالة النفسية التي وصل إليها الشاعر.

7- الصداقـــــــــة:

استعمل الشاعر (22) كلمة دالة على الصداقة والتي تحتل مكانة هامة في حياته، وتضم: (صديق، رفيق، صاحب، أنيس). وكان الشاعر وفيا لأصدقائه، يكاتبهم ويتتبع أخبارهم، وكتب رسالة إلى صديقه (أحمد بن يعيش) الذي غادر فرنسا أثناء الحرب الثانية، فانقطعت بينهما الصلة بسبب الحرب[4]. وكان الشاعر يكن لصاحبه ودا كبيرا :

ذروا اللوم إن لم أذكر الأخ والعما   وبت أعاني من نوى صاحب سقما

فرب صديق كان أفضل مـــــن أخ   شقيق، وإن أبدى المروؤة والحلما (233)

ولا تعتبوني وإن سلوت عن الهوى   وبت بما تحوي الصداقة مهتمـــا

ويتحدث أيضا عن شخصية صديقه قائلا :

وان رتل الذكر الحكيم نسيت مـــــا   سمعت عن الصديق من خبر قد ما

وان هو تصدى للفكاهة لم يـــــــذر   بأتعس قلب للرفاق له همـــــــا(223)

وبعد أن صور شوقه إليه، وصف ما آل إليه أمره بعد الفراق، فيصف ذلك في نبرة حزينة :

ويا صاحبي قد بت بعدك كالحــدا   برجل زمان بات في سيرة أعمى

---

(1) الجوهري (اسماعيل بن حماد الجوهري) : الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط2 (1404هـ، 1984م)، دار العلم للملايين، بيروت، ج2، ص : 649.

(2) الجوهري : الصحاح، ج1، ص : 166.

(3) الجوهري : الصحاح، ج5، ص : 1923.

(4) عبد الله ركيبي : جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص : 285.

يدب على شوك الكوارث بي ولــم   تنل شكوتي منه سوى أذن صمـــا(223)

ويتحدث جلواح كثيرا عن معاناته من فراق الأهل والأصحاب فيقول :

نكابد في ذا العيش حربا مريعــــة   تطاعن فيها الصحب والقربـــــــاء(202)

من ذا أخفف بالشكوى له شجنــــــي   من بعدما بان عنى الأهل والصحب(232)

وبالإضافة إلى فراق الشاعر لأهله وأصحابه وإخفاقه في حبه الذي دفعه إلى الشكوى والتوجع، فهو دائم الترداد لشوقه، وإظهار إخفاقه في الحب وهجر حبيبته له:

هل لم يبلغ أن صاحبتـــــــــــي باتت بنار الهجر تصهرنــــــــــي؟ (275)

8- اللبـــــاس :

اشتملت هذه المجموعة على (20) كلمة وتضم: حجابا، نسيج، بردة، رداء، كساء، كفن، الخز، حذاء، ثوب، نقابا، القطن، الذهب، غطاء، الجلود، نعال.

ونلاحظ في "دخان اليأس" عدم تنوع اللباس ويرجع ذلك إلى أن جلواح لم يهتم بوصف الألبسة وأنواعها بقدر ما كان يبحث عن توظيفها للدلالة على آلامه وآلام الإنسان بصفة عامة، فجاءت دلالة اللباس دلالة مجازية فيقول مثلا في قصيدته "يا زمان" :

ومن فوق ذا العرش المقدس شأنه   وجود عليه للغيـــــــــوب رداء(224)

استعمل الشاعر كلمة (رداء) للدلالة على الستر والتغطية لأنه يرى أن الزمان يحتوي على أسرار كثيرة. وفي هذه القصيدة –أيضا- يخاطب الزمان ويشخصه في هيئة إنسان ظالما يتغذى بآلام الضعفاء :

تغذى بآلام الضعاف وتستقـــــي   بدمع به قد تذرف التعســــــــاء (202)

وتلبس لكن ما يغير شبابهـــــــم   لجسمك ثوب رائق وكســــــــاء

وتغفوا ولكن ما يغير هنائهــــم   وطاء ولا غير العزاء غطـــــاء

وتمشي ولكن ما بغير عظامهــم   نعال ولا غير الجلود حــــــــذاء (202)

وظف جلواح الأفعال: (تلبس، تغفو، تمشي) التي وقع معناها على الضعفاء، وفي مقابل ذلك ذكر (ثوب، كساء، غطاء، نعال، حذاء) والتي تحمل دلالات مجازية تعود على الضعفاء وتبرز آثار ما خلفه هذا الظالم. وبعد أن تأمل الشاعر الزمان اتجه إلى الإنسان ليدرك أنه هو العنصر الأقوى فيه فحاول أن يعرف سر قوته التي جعلته يسيطر على كل ما في الوجود، فحاوره وطلب منه القرب منه وينزع (هذا الحجاب) الذي يتستر به كي يعرف سره، فقال في قصيدته "أيها الإنسان" :

أدن منى وأمط هذا الحجابـــــا لترى العين بك السر العجابــــــا (296)

ويلاحظ المتأمل في أنواع اللباس التي استعملها جلواح في ديوانه والدلالات التي حملتها أنه يكشف من خلالها عن نفسيته ومعاناته، فيلجأ في بعض القصائد إلى استخدام نوع معين من اللباس (الرداء)، ففي قصيدته "رداء النوى" ينادي هذا الرداء ويخاطبه، فيبرز من خلاله معاناته من البعاد وفراق الأهل والصحاب فيقول:

رداء النوى يا رمز أودية القضا ترى فيك منى للبقاء تمــــــــام
فإنك ظل للغيوب وبـــــــــردة بها يتحلى للزمان قـــــــــوام
فلا شك قد تدري بما بي لديهــم يراد ومني يا رداء يـــــــــرام
لبستك لما تم في بردة اللقــــــا لدى الأهل مني والصحاب مرام (225)

ثانيـــــا - الألفــاظ الدالـــة علـــى الطبيعـــة:

يضم هذا الحقل الدلالي (628) كلمة تشمل الجوانب المختلفة من البيئة الطبيعية الجامدة التي وظفها الشاعر في ديوانه. والجدول الآتي يبين توزيع الألفاظ على المجموعة الدلالية التي تضمنها هذا الحقل الدلالي :

المجموعـــة الدلاليـــة	عدد الكلمات
عناصر الطبيعة (النبات، الماء، الجبال...)	365
الظواهر الكونية	220
الظواهر الجوية	43
المجموع	628

جـــــدول رقـــــــم -19-

إن دراسة هذا الحقل الدلالي ذات قيمة واضحة، إذ يمكن أن نصل إلى نتائج ذات فوائد عديدة، منها أنه ينيرنا حول الظروف البيئية التي كان يعيش فيها الشاعر ويبرز أيضا مصادر ثقافة الشاعر واتجاهه الرومانسي.

1- عناصـــر الطبيعـــة :

اشتمل ديوان "دخان اليأس" على (365) كلمة دلت على عناصر الطبيعة مثل: الزهور، روض، الغصون، واد، الأمواج، بحر، البرية، الريحان، ساحل، فحم، المحيط، غابة، الترب، ربوة، غصن الرند، الصحراء، الغبار، الخمائل، الجبال، طين، أثمار، غدران، الخضراء، جداول، موج، الحجر، الراسيات، الفولاذ، الصخور، السواقي، سهل، شواطئ، الطبيعة، ثمار النعيم، الأعشاب، هضابا، الحصاة، كثبانها، ماء، القصابا، ريشة الطبيعة، تلال، اليم، ....

يلاحظ الدارس لديوان "دخان اليأس" أن هذا الحقل من أهم الحقول الدلالية بعد حقل الإنسان وما يتعلق به، حيث اشتمل على كثير من الألفاظ، وهي سمة من سمات النصوص الرومانسية، لأن الأدب الرومانسي هو أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجداني والفرار من الواقع، والتخلص من ربقة الأصول الفنية التقليدية للأدب.

ولأن الرومانسية تنادي بتحطيم القيود والقواعد فإنها تعد تجديدا في النظرة والأسلوب[1]، وهذا لا يعني أن جلواح لم يحترم قواعد الكتابة وإن كان المضمون والأفكار عنده أهم من الأسلوب. فشعر جلواح ثورة على النظرة المحافظة وتحدي واضح للمحيط الثقافي السائد في عصره، فاعتمد جلواح على ما يوحيه قلبه ومشاعره واندفع إلى الطبيعة ووظفها في شعره بكل ما تحتويه ليدفن همومه فيها، وليتغنى بجمالها، فهو يكتب لما تجيش بنفسه الخواطر، فتفيض هذه النفس المتوترة الثائرة وتتفجر أسى وسخطا وثورة وتشاؤما في أغلب الأحيان، ويصف بصيصا من النور والتفاؤل في أحيان قليلة جدا.ومن أمثلة توظيف عناصر الطبيعة يقول جلواح في قصيدته "أنة من وراء البحر" :

باتت تناديك خلف اليم في الغسم   ورقاء حيد بها عن وردك الشيم

مشتاقة لرباك الخضر آيســـــــة   من أن تراها ولو في هدأة الحلم (148)

يتشوق الشاعر إلى الجزائر ويتغنى بحبه لها، فيتحدث عن روحه المعذبة، فهو مشتاق إلى الأرض التي ولد فيها وعاش في ربوعها.

جاءت دلالة (اليم) دلالة مباشرة على البحر لأن الشاعر كان مقيما بفرنسا أي كان خلف البحر، وكذلك جاءت (رباك الخضر) ذات دلالة مباشرة على عنصر من عناصر الطبيعة.

---

[1] عبد الله ركيبي : جلوالح من التمرد إلى الانتحار، ص : 111.

وتتنوع موضوعات هذا الحقل، ويبرز فيها موضوع البحر، وهو أيضا عنوان لثلاث قصائد : (محيط العدم، محيط الليالي، أنة من وراء البحر)، فقد تكرر ذكر (البحر) (38) مرة، مع تكرار مكونات عناصره (الأمواج، الشاطئ، الرمل، اللآلئ)، وتكرر ذكر المحيط في قصائده (14) مرة. وحضور البحر أو المحيط بهذا العدد في قصائده يعكسان لنا علاقة الشاعر بهما، وهما يعبران عن الشساعة والمجهول والخوف والضياع...ويعكسان كل هذه المتناقضات التي تشبه حال الشاعر الذي يقول في "محيط الليالي" :



محيط الليالي كلنا بك نسبـــــــح   إلى غاية تعساء بالروح تنـــزح

وإننا لندري ما بعرضك للـــورى   سوى ألم يشجي القلوب ويجرح

محيط الليالي هل ترى لك شاطـــئ   يميل إليه السابحون ويجنـــــح ؟

محيط الليالي كاد ما كان خافيـــــا   بذا العصر من العوالم يفصـــح

محيط الليالي كم جنت فيك من ذكا   ولألائها بالأفق لا زال يلمـــــح (208)

استحضر الشاعر كلمة (محيط) منذ البداية أي من (عنوان القصيدة) الذي راح يكرره، فجعل لليالي محيطا رسم من خلاله ألمه وجروحه التي تمتد بامتداد الليالي الحالكة التي تدعو إلى الحزن. وتعد الصحراء من أهم عناصر الطبيعة التي وظفها الشاعر، حيث اتخذ منها رمزا يفرض على الباحث تتبعه لكشف أسراره[1]. والصحراء –أيضا- عنوان لقصيدة من قصائد "دخان اليأس" الطويلة والتي تضم (79) بيتا شعريا، وفيها يؤكد الشاعر حيرته لأنها حقيقة هذا الوجود وهي تدل على الحر والجدب، وهي مبسوطة إلى لا نهاية، يقول جلواح :

حمام أم تنور أم بركـــــــــان   يشوى به الإنسان والحيـــوان

أم أنت يا هذا الوجود جهنـــــم   يصلى لظاها الخلق والأكـوان

(1) رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، ص : 110.

بل أنت صحرا ما بها ضرع ولا زرع ولا ظل ولا ريحـــــــان (276)

2- الظواهــــر الكونيـــة

استعمل "جلواح" (220) كلمة للدلالة على الظواهر الكونية وتضم: الشهب، الكون، القمر، النجم، السما، برج، الشمس، الكوكب الترابي (الأرض)، فضاء، الكوكب، الأفلاك، الثريا، السيارا، الجوزاء، قطب، المجرة، الأجرام. وتتوزع وفق الجدول الآتي :

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
الكون	33
القمر	32
النجم	29
الكوكب الترابي (الأرض)	27
الشهاب	26
الشمس	21
السماء	16
الكوكب	12
الأفلاك	08
فضاء	03
قطب، أجرام	02
الثريا، السيارا للجوزاء	01
المجرة	01

جـــــدول رقـــــم -20-

- **الكـــــون**: وردت (33) كلمة للدلالة على الكون أو الدنيا بما فيها، واستعمل جلواح هذه اللفظة في المفرد والجمع. يقول :

قوة الله التي ما فوقهـــــا قوة تملك أرسان الأمـــــور

قوة الله التي من تحتهــا سائر الأكوان ترسو وتمـــور

قوة الله التي في يدهـــــا محور الأكوان والدهر يـــدور (302)

يهاجم الشاعر –في هذه الأبيات- الموت الذي لم يرحم والده لكنه يدرك تماما أن كل الناس إلى هذه النهاية، ولا يبقى إلا الله وقدرته.

- **القمــــــر**:تواترت الكلمات الدالة على القمر (32) مرة وهي بذلك تحتل المرتبة الثانية.

ويستخدم جلواح (القمر) كثيرا في مواقف التشبيه، وخاصة العلماء والأدباء الذين هم بمثابة النور الذي يضيء ظلام الأمة العربية والإسلامية (الجزائرية خاصة)، فنجده يشبه عبد الحميد بن باديس بالبدر الذي تحيط به الهالة، ونحن نعلم أن البدر ينير الظلام لأنه مكتمل فتمتد أشعته إلى أبعد مدى، كذلك ابن باديس فهو بمثابة النور الذي يظيء ظلام الجزائر فيقول:

حي بدرا بأفق سرتا، تـــــلالا   يكسب الأرض والسماء جمالا

حي عنى حياله هالة قـــــــد   ألبسته مهابة وجـــــــــــلالا

ذاك عبد الحميد سيد من أحـــ   يا الهدى بيننا وأردى الضلالا (292)

ويقول في قصيدته "أيا قمرا غار ليل السرار" :

أيا قمرا غار ليل الســـــــرار   وراء الفيافي وخلف الخضـــم

فناب الكآبة من بعـــــــــــده   محبا الهدى ووجوده العظم (328)

يشبه الشاعر والده بالقمر الذي اختفى وراء الأفق.

- **النجــــم**: تواترت كلمة (النجم) (29) مرة فجاءت في المرتبة الثالثة بعد (الكون والقمر). ومن أمثلة توظيف كلمة (نجم) في "دخان اليأس" قول جلواح في "ذكرى بلا كمد" :

إن الشبيبة ليل لا شهاب بـــــه   وما به غير نجم الحب مصباح (235)

يتحدث جلواح في هذا البيت عن مرحلة الشباب وهي من أهم مراحل عمر الإنسان، فيشبهها بالليل الذي تضيئه النجوم لأنها بمثابة المصابيح، ويرى أن نجم الحب هو النجم الوحيد القادر على إضاءة ليل الشباب. ويتذكر جلواح غربته التي قضى فيها شبابه وعاد خائبا منها لا يخفف من إحساسه سوى فرحته بوطنه وفرحة أخدانه به فشبه عودته بالنجم الذي يلوح في الأفق:

أيا وطني أتيتك بعد فقــــد   دفنت بأرض غربتي الشبابـــا

ولمالاح في علياك نجمـــي   وكان الصبح قد كشف الحجابا

تبارت نحوي الأخدان تبدي   تشوقها وأشكو الإغترابــــــا (311)

– **الأرض** : وردت (27) كلمة للدلالة على الأرض التي عليها البشر أو هي بالتفسير العلمي، الكوكب الذي يدور حول الشمس مثل سائر الكواكب، كما دلت أيضا على الأرض أو الموطن الصغير. يقول جلواح بعد فقده لوالده:

وهمت على الغبراء بعدك ناشدا لقلبي سلوانا وبعض ثبـــات (208)

جاءت كلمة (غبراء) للدلالة على الكرة الأرضية ويقول أيضا :

يا أيها الكبد الصاء كل هـــوى يغفو فتوقظ في القلب أريــــــاح

لا تؤمني أنني فارقت ساحتــــه فكوكب الأرض حول الشمس سباح

وكيف أستطيع عنه الابتعاد وفي دمي ضرام الصبا بالقلب لفـــاح (235)

يتحدث جلواح عن حقيقة من حقائق ذاته فهو لا يستطيع الابتعاد عن الهوى (الحب) فهو مثل كوكب الأرض الذي يدور حول الشمس.

– **الشهـــــاب**: تواترت كلمة (شهب) كثيرا في "دخان اليأس" حيث ذكرها الشاعر (26) مرة، وهي عنصر من عناصر النور أو من مصادره ومظاهره، يوظفها جلواح في السياقات التي يشبه فيها بعض صفات البشر بها، وخاصة إذا تعلق الأمر بوالده الذي يشبهه بالشهاب في السماء لعلو شأنه وقيمته وسط المجتمع الجزائري فيقول له:

وشهابا تتجلى في السمــــا بسناء الشهب إن رمن الذرور (304)

ويفتخر الشارع ببلاده ويعتز بها قائلا :

بلادي ما أعزك في فـــؤادي وما أزكاك يما أو هضابـــا

وما أبهاك يا وطني المفـــدي بأفق المجد والعليا الشهابـــا (312)

يشبه الشاعر مكانة بلاده بالشهاب الذي يلمع في السماء.

– **الشمـــس**: تواترت كلمة (الشمس) (21) مرة، فجاءت ذات دلالة مباشرة على مصدر من مصادر الضوء (النور) الذي ينير المعمورة، كما وظفها الشاعر في سياقات التشبيه فجاءت ذات دلالة مجازية. ومن أمثلتها في "دخان اليأس" قول جلواح في "أيها الشرق":

أنه جسم ذا الوجود وهل يصلـــ ح جسم بغير قلب محــــــس

فلان بات تحته الشرق يشكـــو شكوة الروض تحت دقات فـــأس

فلان الشباب أدبر عنـــــه نحو ذا الغرب حيث كالشمس يمسي

وكذا الشيب والشباب يجوبـــــان جميع الوجود من غير حبـــــس
سنة سنها هـــــــــوى دوران بذي الأرض حول كوكب شمـــس(282)

يشبه الشاعر الحالة التي وصل إليها الشرق بغروب الشمس لأنه قد خمدت فيه جذوة الحضارة بعد أن كان روح الوجود، فانتقلت الحضارة إلى الغرب. ويرى أن هذا سنة من سنن الوجود لأن الأرض تدور حول كوكب الشمس ولا تستقر على حال. وتتنوع الألفاظ الدالة على الكون فتشمل: السماء، الكواكب، الأفلاك، الفضاء، القطب، الأجرام، الثريا، السيارا، الجوزاء، المجرة. ويجمع جلواح بين أسماء النجوم ومختلف الكواكب في كثير من القصائد خاصة عندما يتحدث عن شعره الذي يشهد على قدرته في قول الشعر والذي له مكانته الكبيرة، يجعله فوق الكواكب والنجوم لأنه يشبه أشعة الشمس التي تنير الآفاق البعيدة فيقول:

ويسمو به فوق الفراقد* والسهـــي برغم صروف الدهر من غير ما متن
ليدفن آثاري العداة فإنهـــــــــا أشعة شمس لا تغيب بالدفــــــن (229)

3) الظواهر الجوية والطبيعية:

اشتمل ديوان "دخان اليأس" على (43) كلمة دالة على الظواهر الجوية وهي قليلة الانتشار مقارنة مع باقي عناصر الطبيعة، ويضم: البرق، زلزالا، الجو، السحاب، الريح، الضبابا، هوج العاصفات، المطر، غمام، بركان، غيوم، عواصف، الرعد، طوفان. تبدو الطبيعة في شعر جلواح غاضبة كالعدو الذي يتصارع معه، فيقول :

حطمت لي يد القضا كل قلــــس وأثارت علي لجة حرســــــــي
تركت قاربي بغير شـــــــــراع بين هوج الرياح في ليل وكـــس
بين موجين هائجين من اليـــــأ س ومن جفوة الحياة وتعــــس
يترامى ولا دليل لديــــــــــــه يبعث الأنس غير طالع نحـــس
تحت أفق مجهم من سماء الــــــ ـغرب باكي الغمام قارس طقس (282)

يتحدث جلواح عن ألمه وحزنه الدفين بنغمة حزينة، فيصرح بأن قاربة قد تحطم، وأن شراعه باتت تتقاذفه أمواج اليأس وجفاء الحياة لأن الأقدار قد رمته في ديار الغربة. وهو في هذه الأبيات يصف مظالم الغرب الكثيرة فعبر عنها بتوظيفه للغمام الباكي الدال

* الفراقد : نجوم قريبة من القطب الشمالي

على المطر والطقس القارس الدال على برودة الشتاء، وهذه الظواهر الجوية هي كناية عن تعكر الأجواء وصعوبة الحياة.

واستعمل جلواح "البركان" للتعبير عن الأسى الذي لقيه في صغره فقال :

ولكم رجوت من الشباب يــدا تشفي الغليل بكوثر خصــر
ومن الأسى لم ألق غير لظـــى قد ذاب في بركانه صغــرى (255)

جاءت أغلب الكلمات في هذا الحقل الدلالي ذات دلالة مجازية حيث استعملها الشاعر للتعبير عن ألمه وحزنه والصعوبات التي مر بها، فحين تغضب الطبيعة على الإنسان الضعيف فلم يبقى له سوى العويل والبكاء، هذا ما صوره جلواح في قصيدته "المسلم الإفريقي في باريس" والتي يبدأها برسم صورة للطبيعة الثائرة في ليلة مظلمة، كل شيء يدعو فيها للحزن :

ياليل أين الإلتجا، ياليـــــــــــل الريح تعصف والعهاد يسيـــــل
والبرق يلمع في السحاب ويختفي والرعد يقصف والغصون تميل (263)

ثالثــا - الألفــاظ الدالـــة علـــى الحيـــوان:

يشمل هذا الحقل الدلالي (147) كلمة دالة على مختلف الحيوانات التي وظفها جلواح في ديوانه بمعناها الحقيق والمجازي، فجعل منها مرجعا لكثير من صفات الإنسان.

يبين الجدول الآتي توزيع أنواع الحيوانات في "دخان اليأس" :

المجموعة الدلالية	عدد كلماتها
الحيوانات المتوحشة	82
الطيور	44
الحيوانات المستأنسة	13
الزواحف والحشرات	05
المائيات	03

جـــــــدول رقـــــــم -21-

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن عالم الحيوان وهو مصدر من المصادر التي استقى منها الشاعر أبنيته اللفظية، وتظم: الحيوانات المتوحشة (المفترسة)، الطيور، الحيوانات المستأنسة، الزواحف والحشرات والمائيات.

1- الحيوانـــــات المتوحشـــة

استخدم جلواح (82) كلمة دالة على الحيوانات المتوحشة، وهي تحتل المرتبة الأولى مقارنة مع باقي الحيوانات، وتتحدد معالم هذه الحيوانات بالأسد ومرادفاته وصفاته، والذئب، والظبي، والنمير (الأرقط)، الدبي، والحيوان بلفظه العام أو ما دل عليه (ذيل، ناب، عرين، أظافر).

- **الأســـــد**: أخذت الكلمات التي دلت على الأسد القسط الأوفر من العدد الإجمالي الذي ذكرناه آنفا، فتواترت (46) مرة وتضم: الأسد، الشبل، هزبر، الضيغم، الضرغام، اللباة، السرحان، سباع، الغضنفر، الورد، الليث وهي تتوزع كالآتي :

الأسد ومرادفاته	تواترها
الأسد	16 مرة
الشبل	06
الليث	09
الضرغام- اللباة- سباع	03
الضيغم- الغضنفر- الورد	02
الرئبال	02
هزبر- سرحان	01

جـــــدول رقـــــم -22-

- **الأســـــد**: الأسد في "دخان اليأس" محور اليقظة والقوة بالنسبة لسائر المخلوقات، فورد بهذه اللفظة(16) مرة، وهي ذات دلالة مجازية. يقول جلواح مشبها أبناء وطنه بالأسود:

فإنهم أسدي ولي بشبالهـــــــــم رفاق توارو في الرموس ونامــوا(226)

شعب الجزائر شعب مسلم عربـــي لا كان من رام أقصاه عن العـــرب

يحيا بإسلامه في مهد نشأتــــــه حياة أسد الشرى في غيلها الأشــب(231)

ها هم أمامي كالأسد الغضاب وقد علتهم مسحة الإجلال والعظـــــم (248)

- **الليــث**: وردت كلمة "ليث" (09) مرات وهي بذلك تحتل المرتبة الثانية كبعد كلمة (أسد)، وهي مرادفة لها. يستخدم جلواح هذه الكلمة للدلالة على الشجاعة وشدة البطش، فيشبه والده بالليث فيقول:

وكان كليث يستطيل به الشرى فجاء عليه الموت فهو رمـــــام (226)

يربط جلواح –دائما- بين الموت وعالم الحيوان الوحشي وكأنه يضع العجز مهما كانت القوة استسلاما للموت. ويشبه جلواح المغاربة أيضا بالليوث في قوله :

وأين المغاربة البســــــــلاء ليوث العوالي وأسد العصـــــب (321)

- **الشبـــل**:وجاءت كلمة (شبل) للدلالة على صغار الأسد فكررها (06) مرات، وهي أيضا رمزا للقوة في مواصلة المسيرة، يقول في قصيدته "في ختم ابن باديس للقرآن الكريم" :

وحي ما أوفد التقى من وفـــود ساعة الختم تحضر الإحتفالا

قد دعاها عبد الحميد فلبــــت لدعاه ضياغما وشبــــــالا (292)

- **الضرغـــام***: وجاءت كلمة "الضرغام" ثلاث مرات فقط لكنها عبرت عن ما في الأسد من قوة وشجاعة، وهي ذات دلالة مجازية. يقول جلواح:

إنا لنسمع يا ليوث زئيركـــــــم في كل آن خلف هذا الطامـــــي

فيزيدنا ذاك الزئير مهابـــــــــة منكم وإعظاما على إعظــــــام

دوموا على ذا السعي حتى ترجعوا مجد "الشمال" وعزة الإســــلام

إن "الشمال" شراكم فاسطوا بــــه عز الشرى في سطوة الضرغام (266)

يوجه الشاعر كلامه إلى أبناء الشمال الإفريقي فيشبههم بالليوث، واستعار كلمة زئير للدلالة على صوت الأسد القوي الذي يزيده مهابة، فيطلب منهم استرجاع مجد الإسلام وعزته وذلك بالقوة والشجاعة لأنهم كالضرغام.

* الضرغم : كجعفر وجريال وجريالة الأسد وضرغمت الأبطال وتضرغمت فعلت فعله وتشبهت به وكجريالة الشجاع والفعل القوي والرجل الشديد (أنظر : الفيرزآبادي : القاموس المحيط، ج4، دار الجيل، بيروت، ص 144)

وتكررت كلمة "سباع" الدالة على الأسد ثلاث مرات، ومنها قول الشاعر :

يا من يخاف من السبـــــــاع أذى   فكل الأذى في راحة البشـــــر (255)

وهكذا المرء يمسي حين يغمــــره   رضا الزمان على إخوانه سبعا (243)

دلت كلمة السباع في البيت الأول على الحيوان المفترس دلالة مباشرة، حيث يرى الشاعر أن الإنسان هو الذي يسبب الأذى وليس الحيوان، أما في البيت الثاني فجاءت الدلالة مجازية، حيث يشبه الشاعر الإنسان الذي يستعمل قوته وبطشه بالسبع.

- **الضيغم- الغضنفر- الورد- الرئبال** : تكررت هذه الكلمات الدالة على الأسد مرتان فقط، وهي تحمل معاني القوة والشجاعة ومن أمثلتها في "دخان اليأس" قول الشاعر :

أضياغما هبو لخدمة شعبكــم   حييتم في تلك الأجـــــــــام

حييتم ما دمتم لعلائـــــــــه   تفدون بالأرواح والأجســـــام (266)

ينادي الشاعر أبناء وطنه، فيشبههم بالضياغم أي الأسود ويحييهم لأنهم يفدون وطنهم بالأرواح والأجسام. ويشدوا أيضا بأبناء العرب فيشبههم بالضياغم في قوله :

شدوت بما شادت لهاذم طارق   وابن نصير والضياغم من قيس (215)

وجاءت كلمة (غضنفر) في قوله :

فنابني من البرحا نيــــوب   كأنياب الغضنفر في البطـــــون (319)

يشبه الشاعر ما أصابه بالفريسة التي يمزقها الأسد بأنيابه.

وجاءت كلمة (الرئبال) في قوله :

واحمد الله أيها الشعب أن أطلـــ   ـــع باديس في سماك هلالا

يرشد الحائرين حينا وأحيانـــــــا   يربي لغابك الأشبـــــــــالا

وإذا ما استراح يوما تعالـــــــى   ليلاقي في العرين النبــــالا

- - - - - - - - - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - - - - - -

واسأل الله أن يطيل بقـــــــــاه   لحمانا ودينا رئبـــــــالا (292)

يشبه الشاعر ابن باديس بالأسد ويساهم في تربية الأشبال حتى يكونوا خيرا خلف لخير سلف.

- **السرحان والهزبر**: وظف جلواح كلمة (السرحان) وكلمة (هزبر) للدلالة على الشجاعة والإقدام والقوة.

تتنوع عناصر هذا الحقل الذي استقى الشاعر منه ألفاظه الدالة على القوة وكذلك الجمال والمكر. فللظبي مكانة خاصة في ديوان "دخان اليأس" حيث وردت (08) مرات، ودلت عليها كذلك (الآرام، مهاة، غزال). وجاءت للتعبير عن المرأة وخاصة حبيبته. يقول جلواح :

صريع الجوى إربا بنفسك أن ترى بأيدي المها تسقى كؤوسا من الحين (228)

واسمع آرام الشمال وأســــــده أنين جناني العميد المتيـــــــــم (221)

والذئب عنصر من عناصر العالم الوحشي، وظفه جلواح سبع (07) مرات، فيتخذ من صيفاته المغامرة ويطلب من الإنسان أن يطبقها في حياته حتى ينعم بها كقوله:

إن رمت نعماء الحيــــــــــاة ن بها ذئبا مغامــــــــــــــــر (254)

ويقول في قصيدته "يا زمان" :

تساوى بها الأبطال والجبنا كمـــــا تشابه فيها الحمق والعقـــــــــلاء

فكلهم فيهعا حيارى كأنهـــــــــــم ذئاب سغاب في الدجى وظمـــــاء

وللكل من أنياب حياتها ومـــــــن ضرام لظاها أنه وبكـــــــــــــاء (203)

يتحدث الشاعر عن الوجود الذي يصفه بالصحراء، هذا الوجود الذي يتساوى فيه الأحمق مع العاقل، فيشبهان الذئاب الحائرة العطشى التي تعاني من حر هذه الصحراء، فمهما فرت منها فمصيرها الموت.

2- الطيـــــور:

وردت (44) كلمة دالة على الطيور، وهي بذلك تحتل المرتبة الثانية في "دخان اليأس" مقارنة مع باقي الحيوانات. يضم هذا الحقل: الطير، الحمام، القطا، البلابل، العندليب، الطاووس، الشحرور، النسر، الغراب، الرخم، الحدا، العقاب. تتوزع هذه الطيور وفق الجدول الآتي :

تواتره	نوع الطائر
12	الطيور بلفظها العام
06	(الحمام- البلابل)
04	العقاب
03	(الغراب- القطا)
02	(الرخم- النسور)
01	(العندليب، الطاووس، الشحرور)

جــــــدول رقـــم -23-

- **الطيـــور**: نلاحظ من خلال هذا الجدول استخدام الطير بلفظه العام بكثرة وكذلك تنوع الطيور فمنها الطير الأليف وغير الأليف.يقول جلواح :

أيا مالئ الأجواء زفيرا ومزعجا   رنته الأطيار في الوكنـــــــات (204)

دلت كلمة (أطيار) على الطير دلالة مباشرة، فالشاعر يتحدث عن القطار الذي نقل فيه إلى ديار الغربة، فهو مزعج للإنسان والحيوان. ويقول أيضا :

دفنتك في ليل من الضيم أليــــل   وحيدا وحتى الطير قد هجعت عنى (230)

جاءت دلالة كلمة (طير) دلالة مباشرة، فالشاعر يتحدث عن شبابه الذي دفنه في ظلام حالك خال من كل شيء حتى الطير هجره وبقي وحيدا.

- **البلابـــــل**: وردت كلمة "بلابل" (06) ست مرات في ديوان "دخان اليأس". ونلاحظ أن الطيور عند جلواح تشبه طبقات الشعب، فغالبا ما يشبه نفسه والشعراء بالبلابل والطيور ذات الصوت الجميل. يقول :

أنا مسلم المبدأ جزائري الحمـــى   أنا بلبل الفصحى المقدسة الجرس (215)

أيا بلبل الفن البديع تحيــــــــــة   تجوب بها الذكرى إلى أيكك اليتما (223)

ها قد نسيت وليس لي ذنب سوى   أني ذاك البلبل الرنــــــــــــام (214)

وبعثتم بها بلابل تشـــــــــــدوا   بالمعالي فتنتشر الآمـــــــــــالا (292)

جاءت دلالة كلمة (بلابل) في هذه الأبيات دلالة مجازية، ففي البيت الأول يشبه الشاعر نفسه ببلبل الفصحى لأنه يدرك أهميته وقدرته اللغوية، وفي البيت الثاني يبعث بتحيته إلى صديقه أحمد يعيش فيشببه بالبلبل –أيضا- وفي البيت الثالث يؤكد جلواح بأنه

البلبل الرنام، وفي البيت الرابع يتحدث عن دور عبد الحميد بن باديس الذي ساهم في بعث الشعراء المصلحين الذين نشروا الآمال في صفوف شعبهم.

— **الحمام**: وردت كلمة (حمام) أيضا (06) ست مرات، ومن أمثلتها قول جلواح :

لا حي في الحي يدري ما أبث له   من الشجون وما أشكو من الضرر

--------------------   ------------------

ولا هديل حمام تستفز لـــــــه   مواهب العلم والآداب والفكـــــر (239)

يؤكد جلواح –دائما- ألمه ومعاناته لأنه بقي وحيدا ولأنه أصبح بعيدا عن نادي التهذيب الذي كان ينتمي إليه، فهديل الحمام لم يعد موجودا. وهي دلالة غير مباشرة لأنه يقصد صوت العلماء والأدباء.

— **العقـــــاب**: ورد (العقاب) أربع (04) مرات في "دخان اليأس". ومن أمثلته قول جلواح وهو يتحدث عن روحه التي تشبه الحمامة التي حيل بينها وبين وكرها:

مكلومة الجسم والأكباد ليس لهـــا   آسى سوى أظفر العقبان والرخم

ترنو فترسم أيدي الذكريات علـــى   آذانها صور الأسراب والأكـــم (248)

يشعر جلواح بالضيق والإختناق لأن "العقبان" وهم رمز للأجانب[1] لا يفهمونه، فجاءت دلالة (العقبان) دلالة غير مباشرة. ويقول جلواح أيضا في قصيدته "أيها الإنسان" :

تعقل الضرغام في آجامـــــــه*   مثلما تخذل في الجو العقابــــــا (296)

يبحث جلواح في هذه القصيدة عن سر سيطرة الإنسان في الوجود حيث تمتد إلى أقوى الحيوانات في البر والجو. وجاءت كلمة (عقابا) في هذا البيت ذات دلالة مباشرة.

— **الغـــراب**: وردت كلمة "غراب" ثلاث مرات فقط، وهي رمز للمستعمر يقول جلواح:

سائل النيل وسائل بـــــــــردى   كيف ساقت فيهما سفن العظم

وحمت وردهما من بعدمـــــــا   عشش الغربان فيه والرخـــم (305)

يتحدث جلواح عن النهضة العربية واستقلال مصر وتمكن العرب من طرد الغربان والرخم وهما رمزا للأجنبي أو المستعمر.

---

[1] عبد اله ركيبي : مبارك جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص : 181.

* الأجم هو الطعام (أنظر الفيروز آبادي) : القاموس المحيط، ج4، ص 74).

- **القطا**: (القطا) هو نوع من الطيورذكره جلواح (03) مرات. فيقول في قصيدته "أي أبي":

أترى إن غاب سلطان الشـــــرى　　　هيبة تبقى لقطان الوكــــــور (303)

يشبه الشاعر والده بسلطان الشرى لأنه كان فعالا في مجتمعه ولما توفي لم يبق بعده إلا لقطان الوكور وهي دلالة غير مباشرة يبرز لنا من خلالها عدم أهمية من بقي بعد والده.

- **الرخـــــم**: الرخمة الطائر الذي يقال له الأنوق، يقال سمي بذلك لرخمته على بيضته، ويقال أنه لم ير له بيض قط[1]. وظف الشاعر هذا الطائر للدلالة على بلاد الغرب، وجاء في قوله :

مكلومة الجسم والأكباد ليس لها　　　أسى سوى أظفر العقبان والرخم (248)

وحمت وردهما من بعــــــدما　　　عشش الغربان فيه والرخــــــم (305)

- **النســـور** : جاءت هذه الكلمة في قصيدة "أي أبي" التي يرثى فيها الشاعر والده، والتي قال فيها :

قوة الله التي قد أوحشـــــت　　　غاب "جلواح" من الليث الهصور

ورمته تحت أنياب الـــــردى　　　من رأى الضرغام تصنيه النسور(302)

------------------　　　-------------------

ظفرت بالسؤل منها بعدمــــــا　　　نابها رزئك أسراب النســـــور(303)

- **العندليب- الطاووس- الشحرور**: جاءت كل كلمة من هذه الكلمات الدالة على الطيور الجميلة الشكل والصوت مرة واحدة في "دخان اليأس"، ووظفها جلواح في سياق التشبيه. يقول عن نفسه ردا على أعدائه :

ويا هل ترى للعندليب معلـــم　　　يعلمه كيف التغني على الغصـــن (228)

وجاءت كلمة (الطاووس) في قوله في قصيدته "أيها الإنسان" مخاطبا أياه :

وتقهر الطاووس بالشرق ومـــن　　　أسف تكبر في الغرب الغرابـــا (297)

وجاءت كلمة (الشحرور) في قوله :

أيا وطني بالله ما لك ناكـــــري　　　ألم أك من أبنائك الســــــروات ؟

---

[1] ابن فارس : معجم مقاييس اللغة، ت : عبد السلام محمد هارون، المجلد 2،ـ دار الجيل، بيروت، ط1 (1411-1991م)، ص : 501.

ألم أك شحرورا بمجدك صادحـــا   على دوحك العلوي والسرحات ؟ (205)

3- الحيوانـــات المستأنســـة:

استعمل جلواح (13) كلمة دالة على الحيوانات المستأنسة، وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة مقارنة مع باقي الحيوانات، وهي لم تتنوع كثيرا، حيث تظم: (الغنم- الكلب- الأنعام- البعير- خيول- البهيم- هر- الفأر) وهي تتواتر وفق الجدول الآتي :

نوع الحيوان	تواتره
الغنم (الأغنام- الشاة)	04
كلب- الأنعام	02
البعير- خيول- الهر- الفأر- البهيم	01

جـــــدول رقـــــــم -24-

نلاحظ من خلال هذا الجدول تركيز الشاعر على الغنم حيث أوردها بصيغتي المفرد والجمع (الغنم والأغنام). وجاءت دلالة (الأغنام) على ما هو مؤلم ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لا مجد في التخريـــــــــب أو   ذبح الخلائق كالغنـــــــــم (273)

ويقول جلواح في "محيط العدم" :

تلهي البرية في ذرى تمثيلهـــــا   بفنونها الأسياد والأغنـــــام (268)

ويقول في "ليلة على شاطئ لاسين" :

وتذكروا خلف الخصم "أقاربـــا"   لكم عراة جائعين ظوامـــي

يعدون في عرض البلاد كأنهم   بين الشهاب ربارب الأغنام (266)

- **كلـــــب:** جاءت دلالة كلمة (كلب) في "دخان اليأس" مجازية، حيث وظفها الشاعر في سياق التشبيه فشبه الزمان والموت بالكلب فقال:

إن هذا الزمان كالكلب إن سيـــ   ـــم احتقارا عن المظالم كفـــا (289)

نشب الموت به أظفـــــــاره   في رقيم الشيب كالكلب العقور (302)

- **البعيـــــر:** ذكر جلواح كلمة "بعير" مرة واحدة في قوله :

فسحقا أيها الدنيا لدهـــــــر تساوي الليث فيه والبعيـــــــر (316)

إذا كان الليث أو الأسد محور اليقظة والقوة والشجاعة في "دخان اليأس" فهو في هذا البيت يتساوي مع البعير وهي كناية عن الحالة التي وصل إليها الناس في عصر الشاعر.

- **الهـــــر**: ذكر جلواح كلمة "هر" مرة واحدة للدلالة على مكر الإنسان وذلك في قوله:

ولكن ما للناس لم نلق بينهـــــم سوى من بهم أمسى كذا الهر ماكرا(210)

- **الفـــــأر** : ذكر جلواح كلمة "فأر" مرة واحدة –أيضا- للدلالة على المكر وذلك في قوله.

ومن الدناءة أن تعيـــــــــــــــــــش بذا الورى كالفأر ماكـــــــــــــره (260).

يقدم الشاعر لنا حكمة من بين الحكم الكثيرة الصادرة عن تجاربه في الحياة فهو يرى من الدناءة أن يعيش الإنسان مخادعا وماكرا لأن هذه الصفات من صفات أحقر الحيوانات.

4- الزواحـــف والحشـــرات:

أخذ جلواح ما ضر من الزواحف والحشرات، فكررها (05) مرات، فذكر (التعبان) ثلاث مرات والأفعى مرة واحدة، أما الحشرات فذكر (الجراد) مرة واحدة فقط. يقول جلواح مشبها القطار الذي نقل فيه بالثعبان في حركته وكذلك نهر السين الذي ينساب كالثعبان فقال:

سار بي القطار بالأمس كالثعـــ ـــبان بين الشعاب والأطــــــواد (280)

و"السين" لا ينفك عنه واجمــــا ينساب كالثعبان في الآكـــــــــــام(268)

ويقول أيضا :

ومن الخباثة أن تعيـــــــــش لفيك كالثعبان فاغـــــــر (260)

يرى الشاعر أن من الخباثة أن يعيش الإنسان مثل الثعبان في مجتمعه. وذكر الشاعر (الأفاعي) مرة واحدة في قوله :

وشوق دونه وخز الأفاعـــــي ودمع دونه سكب العهـــاد (314)

يصف جلواح شوقه إلى وطنه وأحبته بالشوق القاتل لأنه لم يبق دونه إلا وخز الأفاعي وهو كناية عن شدة الألم.

وبالإضافة إلى هذه الزواحف ذكر جلواح حشرة واحدة وهي (الجراد) التي استخدمها في سياق التشبيه وذلك في قوله:

وكانت تحت أخمصنا الليالي تضعضع كالدبي أو كالجراد (314)

5- المائيـــــات:

استخدم جلواح ثلاث (03) كلمات فقط دالة على المائيات، فإذا كان قد ركز على المحيط أو البحر الذي يعكس الانفتاح، الانطلاق، الشساعة، الشمول، الخوف والضياع – كما مر معنا سابقا- فإنه لم يركز على الحيوانات التي تعيش فيه فاقتصر على ذكر (الحوت) ثلاث مرات فقط فتحدث عن ذكرياته التي تنتابه فقال :

زائرات كالضاربات تجاري شارد الحوت بين سبح وغــــــس (287)

جاءت أغلب الكلمات الدالة على الحيوان ذات دلالة مجازية (غير مباشرة) حيث استعملها الشاعر للتعبير عن معنى يختلف عن معناها الأصلي (الوضعي)، فعبرت عن: القوة، الشجاعة، الإقدام، الحماية، الصوت الجميل،الجمال، الضعف، المكر، الخداع، والاحتيال.

رابعـــا - الأوقـــات والأزمنـــة:

ضم هذا الحقل (420) كلمة دالة على مختلف الأوقات والأزمنة وهو ينقسم إلى قسمين :

1- الزمـــن المطلـــق:

ويجمع الألفاظ الدالة على الزمن دون تحديد له، نحو: الدهر، الوجود، الزمان، حياة، أعمار، الأبد، مآب، الوقت، العيش والخلود. والدارس لديوان "دخان اليأس" يلاحظ تكرار كلمات معينة بكثرة مثل :

- **الدهـــر**: تواترت هذه الكلمة (63) مرة في قصائد جلواح حيث دلت على معان مختلفة، فاستعملها الشاعر كعنصر شر يتصارع معه الإنسان فهو يذم الدهر لأنه هو السبب في كل ما تعرض له من هرم ومن موت وألم، ويذهب إلى أبعد من ذلك فيشخص الدهر ويجعله كالإنسان الذي يسبب الضرر للآخرين. وكذلك دلت هذه الكلمة على المدة الزمنية الطويلة المطلقة أي مدة الدنيا فكانت مرادفة لكلمة أبدا. ومن أمثلة هذه المعاني قول جلواح في بعض قصائده :

لئن فرق الدهر الخئون ذواتنـــــا فارواحنا لازلن مجتمعــــــــات (205)

وما بال هذا الدهر في كل ليلـــــة يبيت بكشف السر فيهم مسامــــرا(210)

وهل فرقت فيه يد الدهر للصبـــــا منى بينهما قد كنت في خير مجلس؟(213)

وداعا غرامي قد صحوت وما بقى لكأسك أن تصبي فؤادي ليحتســـــي

ثملت بها دهرا وكنت من الصبـــا ومن خدع الدنيا بليل معسعـــــــــس (214)

ويشتكي الشاعر دائما من قساوة الدهر عليه فلم يجد حلا إلا الانتحار في نهر السين الذي يخاطبه قائلا :

فإنني لا أرى في غير مائك مــــــا به تطهر أوضاري وأرجاســـــي

ولا أرى في سوى تلك الموائج من حمى به احتمى من دهري القاسي(242)

- **الوجـــــود**: ورد في "دخان اليأس" (37) مرة حيث استعمله الشاعر لمعان مختلفة، فيلقي اللوم على هذا الوجود الذي لم يرحمه في كثير من قصائده، وهو يرى بأنه صحراء قاسية. لذا كتب قصيدته "صحراء الوجود" وهي من أطول قصائده في

"دخان اليأس" حيث تظم (79) بيتا شعريا، وكذلك قصيدته "ليل الوجود" التي تظم (60) بيتا شعريا.

ودلت كلمة (الوجود) على معنى (الدنيا) أي الزمن المطلق في قوله في "صحراء الوجود":

وكذا قضي البارئ بأن يقضي على   هذا الوجود بما يشا الدوران

رحماك يا رب الوجود فكم بـــــــه   يلقي ويشكو من أسى الإنسان (277)

وكذلك في حديثه عن الشرق الذي يعتبره روح هذا الوجود:

أنت روح بذا الوجود ولكـــــــــن   قد سقاك الفتور أوخم كـــأس (284)

وقوله أيضا:

ولولا يد الباري لما فاز بالمنى   وطول حياة في الوجود بقاء (202)

ذروني أقل إن الوجود ظـــلام   يسوق به بين الغيوب ضرام (225)

ودلت كلمة (الوجود) على معنى (الزمان) في قول جلواح :

والمرء إن هان أبكى الناظرين له   حزنا، وأرهقهم ظلما إذا رفعـــا

كأنه لم يكن في ذا الوجود ســـوى   ليبعث الهم في الأرواح والوجعا (243)

يتحدث الشاعر عن الزمن الذي يعيش فيه فوظف كلمة (وجود) للدلالة عليه. وكذلك قوله:

تراني أذنبت قبل النشــــــــــوء   فجئت أعاقب في ذا الوجـــود ؟ (324)

فغيبت كالنجم تحت اللحـــــــود   كأن لم تعش لحظة في الوجود (326)

دلت كلمة (وجود) على معنى (زمان) أو (الحياة) في البيت الأول حيث يظن الشاعر بأنه خلق لكي يعاقب في هذه الحياة، وكذلك في البيت الثاني فهو يتحدث عن والده الذي توفاه الموت وكأنه لم يعش لحظة في هذه الحياة أو في زمانه.

- **الزمـــــان***: تواترت هذه الكلمة (35) مرة في "دخان اليأس" للدلالة على الوقت أو الحين قليله وكثيره فيلوم جلواح الزمان مثلما لام الدهر والوجود ويحمله ما أصابه من ألم وأسى فيقول:

لتقضي علينا يا زمان بما بـــه   لقلبك في هذا الوجود رضـــاء

فللقدر القهار فيك مشيئـــــــة   والله في شأن الجميع قضـــــاء (203)

* (ومن) : يدل على وقت من الوقت من ذلكح الزمان، وهو الحين، يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة، أنظر : ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ت- عبد السلام محمد هارون، المجلد 3، دار الجيل، بيروت، ط1 (1411هـ، 1991م)، ص : 22

يشخص الشاعر الزمان ويجعل له قلبا كقلوب البشر فيأمره بأن يقضي على الناس بما يرضاه في هذه الحياة، ثم يؤكد بأن الله هو الذي يقدر ما يشاء في هذا الزمان.

وجاء الزمان بمعنى الظروف في قوله:

وهكذا المرء يمسي حين يغمره   رضا الزمان على إخوانه سبعا (243)

وجاء الزمان دلالة على وقت مضى في قول الشاعر في قصيدته "قلب يحن وروح تئن" :

ويعرج دوما بوجدي إلـــى   سماء مخيلتي كالقمـــــر

فيبرز لي خلف أستارهـــا   تصاوير ذاك الزمان النظر (325)

وجاء بمعنى المدة الزمنية المحددة في حديث الشاعر عن شهيد فلسطين البطل (عمر بك العاضي):

ومضى كأن لم يسط فـــي   غابي زمانا كالنمــــــر (261)

2- الزمــن المقيــد :

ويجمع ألفاظ الزمان المحددة نحو: اليوم، الساعة، ثانية، الأعوام، السنين، الشهور، الأمس، الغد، نور الأصيل، الصباح، المساء، الليل، الضحى، العصر، الفجر، ثلاث أعوام، ثلاثين حجة، تسعين عاما.

والمتأمل لألفاظ الزمان يجدها تعبر عن مراحل مرور اليوم، حيث يتكرر في الديوان الحديث عن الفجر ومطلع اليوم، ويتكرر أيضا الصبح والضحى، العصر والليل خاصة.

فالشاعر يحيا أوقاته بتأمله في الحياة والكون وهو تأمل يشغل كل مراحل عمره وهي سمة من سمات قصائده الأسلوبية، وهو أيضا بروز للإتجاه الرومانسي في شعره فلا تمر عليه لحظة زمنية دون أن يعبر عنها، فالزمن عنده أحداث متعاقبة بتعاقب الليل والنهار.

ويتحدث جلواح عن وقت مغادرته إلى ديار الغربة فيقول :

أجل غدا نمتطي متن السفين علـــى   نور الأصيل فهل يأتي نودعـــه

ها قد دنت ساعة الترحال وانبسطت   راح الصباح لسر الليل تخعلـــه

ياليل كن شاهدا، يادار ياشهـــــب   أن قد أتيت بذي الظلما أودعـــه (246)

يحدد جلواح الزمن الذي يسافر فيه، فقد ذهب في الليل ليودع حبيبته لأن ساعة الترحال اقتربت ولأنه في مساء الغد سيمتطي متن السفين.

يتألم الشاعر ويشكو دائما من فراق أحبته، فهاهو يخاطب نهر "السين" ويشكوه قساوة الأيام لأن جرحه يمتد من بعد ثلاثة أعوام فيقول:

يا "سين" إني قد أتيتك شاكيـــــا عزف الورى وقساوة الأيـــام
وبمهجتي يا "سين" جرح لم يزل من بعد أعوام ثلاث دامـــــي (265)

إن التجارب القاسية التي مر بها جلواح جعلته يشعر بالضيق والاختناق، فهرم وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره:

هرمت ولم أبلغ ثلاثين حجـــــة ومن يلق ما ألقى بذ العيش يهرم (221)

ومن خلال هذه الأمثلة المختارة نلاحظ أن جلواح ينظر إلى الزمن نظرة خاصة حيث تنبع من أحاسيسه.

ويسجل جلواح التاريخ الذي توفي فيه والده والذي قضاه كله في فعل الخير فيقول:

أيا راحلا بعد تسعين عامـــــا مضت في سبيل الندى والكـــرم (328)

وتختلف نظرة جلواح إلى الليل في أغلب قصائده فهو يتعدى الفترة الزمنية التي تسبق النهار ليشمل كل الوجود، وهذا الاهتمام جعل الشاعر يكرره (46) مرة في ديوانه لأنه مرآة تعكس أحاسيسه الحزينة فيقول:

كل ذا العالم ليل مســـــدل ستره بين الغيوب القدسيات (299)
إنما نحن بليل دامـــــــس نترامى فوق صحراء موات (299)

يرى الشاعر أن الليل أصل كل شيء، لأنه ينظر إلى الحياة نظرة متشائمة فهي ظلام في ظلام، وهذا لا يمنعه أن يتجه إلى الليل ويسأله عن طلوع الفجر ويرجوه أن يستعطف الصباح كي يظهر حتى ولو بعد رحيله :

ياليل هل للصبح بعدك طلعـــة أم ما لسترك في الفضاء مزيــل
قد أدبرت عني الحياة وأقبلـــت نحوي المنية وامحى التأميـــل
فذر الصباح يقم ورائى مأتمـــا ويطف بنعشي إن عراه رحيــل(263)

خامسا- المكان في "دخان اليأس" ودلالته:

ويشمل البلاد والأرض وعناصرها والمدن والجبال، والمكان عنده واسع، كما أن دلالته ترتبط بالعموم والخصوص. وتجتمع الألفاظ الدالة على المكان في 240 لفظة، منها الأماكن المسمات بمسمياتها وهي: (الجزائر، مزغنا، فنيقية، لبنان، فلسطين، باريس،

فرنسا، الصين، بمباي، واد السين، واد الشلف، مستغانم، قرطاج، الحرم القدسي، الكعبة)، وفضلا عن ارتباط هذه الأمكنة بالعموم فإنها عناصر ثقافية أيضا.

وبالإضافة إلى هذه الأماكن يذكر جلواح أوصاف أماكن أخرى وهي: بلادي، مهدي، أرضي، معقل، الرموس، قبري، الدار، المذابح، ساحة، نادي، حصن، المقر، بادية، الحواضر، المنابر، مغافر، كوخ، قصر، مقبرة، السجن، برج، برلمان، مقامي، محفل، قاعة، محراب، مستشفى، بيت، قرى، المسجد، كهف، الحجرات،...

تعلق جلواح بأعز مكان عنده وهو الجزائر فتغنى به وبعروبته التي تعني انتماءه وحضارته وجنسه، فهو يرتبط بهما معا ارتباطا عميقا حيث يمزج حياته الخاصة بحيات الوطن بمفهومه العام.

عاش جلواح ظروفا قاسية وحياة صعبة في الغربة فاكتوى بنار الحنين إلى الوطن فمزج بين حبه وعاطفته تجاه المرأة وبين حبه وذكرياته فيه، ولما قرر الرحيل عن الجزائر والهجرة إلى فرنسا ودعها وهو يتألم لأنه قد ضاق به كل مقام، فلم يجد سوى أن يبحث له عن مكان آخر فقال في قصيدته "وداع الوطن" :

آن عنك الرحيل رغم مرادي ما عسى ينفع البكـــاء بلادي
ذاق بي في ذراك كل مقـــام وسبيل سوى سبيل البعـــــاد (280)

ويتحدث جلواح عن العنصرية ورفض المجتمع الفرنسي لكل جزائري يتعلق بأرضه، فيرد عليهم بأن حبه لوطنه لا يزال، وأنه لا يرضى الذل مهما عانى منه فيقول:

فليرهقونا ما بدا لهم فمــــــا لهوى المواطن في الحشى تبديل
عجبا أنرضى بالهوان وأرضنا إفريقيا، وكتابنا التنزيــــــــــل (264)

ويتذكر جلواح ملاعب صباه "واد الرميل بقسنطينة" و"واد الشلف" ويربط بين ماضيه في وطنه، وبين ما يقاسيه في غربته :

ليتني كنت عالما بالذي وشـــت يداها به الرميل وشلفـــــــــــــا
واديا، موطني عوضت طيـــب مقامي به الظروف بمنفـــــي (291)

ويمتد المكان في "دخان اليأس" إلى المشرق منبع القيم والحضارة الإنسانية، فيرى الشاعر أنه جزء لا يتجزأ منه، فيذكر ماضيه العريق وتاريخه المجيد قائلا:

لقد كان هذا الشرق عرشا لملكنـــا كما كان ذلك الغرب من تحتنا كرسي (215)

ويصف جلواح بعض الأماكن التي قضى فيها أقسى أيامه :

وسجن رمت بي في دجاه يد القضا على غفلة مني ولست بمجــرم (221)

يصف جلواح هذا السجن الذي رماه إليه القدر دون أن يرتكب جرما، فلم يجد يدا ترحمه وتفك أسره، ولم يبق له سوى أن يتجه إليه ويستعطفه ويذكر له حاله فقال:

ألا أيها السجن الذي بظلامـــه أكابد نارا فوق نار جهنـــــــم

فمالك مهما ألتمس منك رأفـــة وبعض ضياء، تقس عني وتظلم

ألم تعلم أني غريب وليس لـــي حبيب إذا استرحمته اليوم يرحم (221)

وهكذا كشف المعجم الشعري لنا عن حجم المأساة في حياة الشاعر الذي حاول الخلاص من غربته داخل وطنه وخارجه، والذي أفصح عن خواطره ومشاعره في إطار حواري بسيط أعطى لشعره الحيوية والفاعلية.

الخاتمـــــة

الخاتمـــــــة:

إذا كان معنى الخاتمة هو تلخيص النتائج التي توصلت إليها فإن من العسير علي أن ألخص نتائج دراستي هذه. ذلك أن نتائج الدراسة التطبيقية واسعة وممتدة وتشمل التحليلات برمتها، فهي منبثة في ثنايا الدراسة.

وفي ضوء ما سبق يمكن تثبيت النتائج التي انتهى إليها البحث كالآتي:

أولا- على مستوى البنية الصوتية ومظاهرها الأسلوبية:

لقد ورد تكرار الأصوات في شعر جلواح بنسب متباينة ومتفاوتة حتى أننا ندرك تمام أن وعي الشاعر كان وراء هذا التكرار كبيرا، فهو من خلال هذه الأصوات يوفر لقصائده إيقاعا موسيقيا داخليا متميزا.

وكشف تحليل البنية الصوتية أن استنباط خصائصها لا يتم إلى بمحاولة ربط التحليل الصوتي والدلالة وطبيعة الخصائص النفسية التي يتمتع بها جلواح، فتساهم في تجلية بنى أسلوبية معينة كشيوع الصوامت الانفجارية والاحتكاكية والمهموسة والمجهورة... وهذا ينعكس على أسلوبه الذي جاء هامسا في تأملاته وأفكاره المتصلة بالنفس كالحزن والأسى، وجهوريا يميل إلى النبرة العالية عندما يتعلق الأمر بالقضايا القومية أو بثورته وسخطه على إخفاقه في الحياة، فهو إذا يعبر عن نوازع النفس البشرية في كل أحوالها.

استخدم جلواح النظام المقطعي استخداما فنيا حيث ركز على المقاطع الطويلة المفتوحة والمغلقة، وهي عنوانا للانسداد والتأزم النفسي وانغلاق أفق الأمل، وعبرت المقاطع الزائدة الطول عن الضيق والشك والتردد وضاعفت حجم الحزن والأسى لدى الشاعر.

وهذه المقاطع لها دور كبير في بناء النص الشعري في ديوان "دخان اليأس"، وهي وسيلة للتعرف على أنماط تشكيل الكلمات، ولها دور كبير في تشكيل الموسيقى الداخلية إلى جانب موسيقى الألفاظ.

ويدخل التكرار في سياق النص الشعري فيكسبه طاقات إيحائية إضافية إلى طاقات اللغة الشعرية، وهو مصدر من المصادر الدالة على تفجر المواقف الانفعالية للشاعر، وهو على اختلاف أنماطه مرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الداخلية في ديوان "دخان اليأس"، وهو أيضا ذو أبعاد دلالية كبيرة وملمح تعبيري أسلوبي لا يأتي على نحو اعتباطي بل يكثف المعاني ويؤكدها ويجعلها تتفاعل، وقد أدى دلالات مختلفة على مستوى تكرار (الكلمات في البيت، البداية، الأدوات، الكلمات، الصيغ والتراكيب) كتركيز الاهتمام والعناية، وإثارة الشك، والربط بين التساؤلات، وتصوير تردد الشاعر وحيرته وغيرها. ولم يكتف جلواح بتكرار

الألفاظ المترادفة على المعنى، بل كان يحدث إيقاعا موسيقيا جميلا من خلال وسائله البلاغية المختلفة كالتجنيس والسجع. واعتمد جلواح على البحور الشعرية التقليدية دون محاولة الخروج عن الإطار الموسيقي القديم، وهو يميل إلى البحور التامة بكثرة خاصة البحر الطويل والبحر البسيط لأنهما الأنسب لمواقف التأمل الذي يغلب على شعره، واعتمد أيضا على البحر الكامل.

ورغم هذا استطاع جلواح أن يكون متميزا بين معاصريه في تحرره من النظرة التقليدية لمضامين الشعر في الجزائر.

إن بحث الشاعر عن القافية جعله يستخدم لغة صعبة وغريبة في بعض الأحيان، فأثرت في أسلوبه من جهة فجاء صعبا، ومن جهة أخرى عكست تأثره الكبير بالثقافة العربية، فهو ينطلق من القديم ويصوغه صياغة جديدة.

وتنوعت الإمكانيات الصوتية في "دخان اليأس" حيث عزز جلواح القافية الخارجية بقافية داخلية ساعدته في إبراز موسيقى الألفاظ وشحنها بطاقات تعبيرية إضافية، بالإضافة إلى تركيز الشاعر على التصدير الذي يكشف المعاني ويؤكدها.

ثانيا- البنية الصرفية والبنية التركيبية ووظائفها التعبيرية:

اتسم البناء الصرفي لديوان "دخان اليأس" بالحركية والقابلية لاستيعاب أكبر قدر ممكن من القوالب الصرفية، والتي يؤدي تغيير وحداتها إلى تغيير معانيها.

وعبرت هذه الصيغ المركبة عن الحرمان والظلم والأسى والحزن في حياة الشاعر. وتتعدى دلالة التراكيب إلى دراسة الوسائل اللغوية مجتمعة لان تحديد الدلالة الزمنية لهذه الأبنية تقتضي استكناه معاني الأدوات والبحث عن وظائفها وعبرت هذه الصيغ المركبة عن عدة معاني أهمها:

الصيغـة المركبـة	معناهــا
(قد+فعل)	الزمن الماضي المتهي
(لقد+فعل)	توكيد الحدث في الزمن الماضي المنتهي
(ما + فعل)، (ما + يفعل)	الزمن المطلق
(لم وما + فعل)	نفي الماضي القريب من الحال وتحويل المعنى من الإثبات إلى النفي.
(ليس + فعل)	نفي الحال والاستقبال
(س + فعل)	تخليص الفعل المضارع المثبت من الزمن الضيق (زمن الحال إلى الزمن الواسع غير المحدود وهو الاستقبال)
(ناسخ + فعل)	تحويل دلالة الفعل المضارع إلى الماضي
(قد + ناسخ + فعل)	تأكيد الفعل في الزمن الماضي.

شكلت الأسماء في "دخان اليأس" مادة صرفية ثرية، وخاصة المعارف كالأعلام والأسماء المعرفة بـــ (الـــ)، والتعبير بالمشتقات خاصة اسم الفاعل بأبنيته المختلفة.
ورغم تنوع المادة الصرفية للأسماء، تصرف جلواح كثيرا في استخدام بعض الصيغ، فيأتي بصيغ تليق بالسياق فقط، ويكسر بذلك القاعدة الصرفية ويخرج عنها لأنه يعطي الأهمية للمضمون.

تنوعت التراكيب في "دخان اليأس" فشملت الجمل الفعلية والاسمية، حيث كشفت التراكيب الفعلية البسيطة بأنماطها المختلفة عن تباين ما حدث للشاعر فجاءت للإخبار عن معاناته وتصوير تجددها واستمرارها، وساهمت التراكيب الفعلية المركبة في إبراز دلالات مختلفة والتأكيد عليها كالألم والحزن والحيرة والأسى.
وساهمت التراكيب الاسمية بأنماطها المختلفة (البسيطة والمنسوخة، المنفية والمؤكدة) في إيصال المعاني وإبرازها.

اعتمد جلواح على التقديم والتأخير في عناصر الجمل بأنواعها المختلفة كتقديم الفعل والاسم وخاصة تقديم شبه الجملة التي وظفها جلواح (90) مرة في بداية الأبيات الشعرية مما جعل هذا النمط الأسلوبي ميزة خاصة في بنية التركيب الشعري لديوان "دخان اليأس".

يعد التركيب الاستفهامي ملمح أسلوبي بارز يمتاز بقوة الإيحاء والتأثير وهو منشطا هاما لحركة القصائد الشعرية، وساعد في تحويل الحوار بين الشاعر ونفسه إلى إقامة الحوار بينه وبين المتلقي.

وقد ساهمت الأساليب الأخرى التي وظفها جلواح في إنتاج الدلالة أيضا، فغلب على جملة الأمر الدعاء والنصح والإرشاد، كما اعتمد على الأمر بالصيغة لعقد حوار حقيقته إشراك المتقبل في الرسالة التي يقدمها له وخاصة الأمر المتضمن معنى الحكمة، وارتبطت جملة النهي أيضا بمعاني النصح والإرشاد والالتماس. وشحن الشاعر جملة النداء بمعاني الدعاء والشكوى حيث تنوعت أنماطه بتنوع أدواته (الهمزة، الياء، حذف الياء)، وجاء أسلوب الترجي بأنماط مختلفة –أيضا- باختلاف أدواته: (لعل، عل، عسى، لفظ الرجاء الصريح)، أما أسلوب التمني فجاء بنسبة ضعيفة، وكذلك أسلوب الترجي. وشكلت جملة الشرط ظاهرة أسلوبية بارزة فتنوعت بتنوع أدواتها (إذا، إن، لو، لولا، أن، من).
وانبنى نظامها على الجملة الفعلية في مجمله وهذا يتطابق مع آراء النحاة. وعبرت هذه الجمل عن خلاصة تجارب الشاعر التي قدمها للناس حتى لا يصيبهم ما أصابه من ألم وحزن.

ثالثا- على مستوى البنية الدلالية في "دخان اليأس" ومظاهرها الأسلوبية.

تصدر حقل الألفاظ الدالة على الإنسان وحياته الاجتماعية باقي الحقول الدلالية فشمل جسم الإنسان وصفاته وأسمائه وأقاربه ولباسه وشرابه والحروب التي يخوضوها. وتنوعت دلالة هذه الأعضاء فجاءت مجازية في أغلب الأحيان، حيث عبر جلواح عن نفسه الحزينة المتألمة والتي عاشت ظروفا قاسية من حرمان عاطفي وإبعاد عن الوطن والأحباب، فبث الشاعر ألمه في كل جزء من جسمه، وجمع أيضا بين النفس والحشى والألباب والجسم والروح وهي مكونات الإنسان الأساسية، فالنفس عنده هي عبارة عن لهب، والفكر دخان يتصاعد من داخل لهيب النفس، أما الروح فتتعذب لوقوعها بين النار والدخان وهو ما يعكسه لنا عنوان ديوانه "دخان اليأس".

وضم هذا الحقل مجالا آخر هو أسماء الإنسان الذي يعكس لنا الحضور القوي للإنسان لأنه موضوع ديوانه. وجمع هذا الحقل مجالات أخرى جزئية كمجال (الحرب وأدواتها) والطعام والشراب والصداقة واللباس.

وكشف لنا الألفاظ الدالة على الطبيعة عن جوانب مختلفة من بيئة الشاعر فتوزعت وفق ثلاثة حقول جزئية هي:عناصر الطبيعة، الظواهر الكونية، الظواهر الجوية. وبذلك جاء هذا الحقل في المرتبة الثانية بعد حقل الإنسان. ويعد سمة من السمات البارزة للاتجاه الرومانسي في ديوان "دخان اليأس"، حيث خالف جلواح معاصريه وتحدى محيطه المحافظ عندما اندفع إلى الطبيعة ودفن همومه فيها، وتغنى بجمالها، وتحدث من خلالها عن عواطفه وتجاربه المختلفة، وهذا الخروج عن مسار الحركة الإصلاحية جرأة نادرة لديه لأن وظيفة الشعر لدى الإصلاحيين كانت أخلاقية بالدرجة الأولى، فكان من الصعب أن يتحرر الشعر العربي في الجزائر من هذه النظرة.

وكشف لنا حقل الظواهر الكونية عن مواقف التشبيه الكثيرة خاصة عندما يشبه الشاعر العلماء والأدباء بالقمر والنجوم والشهب والشمس، لأنهم بمثابة النور الذي يضيء ظلام الأمم، أما حقل الظواهر الجوية فكشف لنا عن غضب الطبيعة في ديوان "دخان اليأس"، فبدت كالعدو الذي يتصارع معه الإنسان، فجاءت دلالتها مجازية في معظم السياقات الواردة فيها وخاصة عندما عبر الشاعر عن ألمه في ديار الغربة، وصور من خلالها مظالم الغرب الكثيرة.

استقى جلواح أبنيته اللفظية –أيضا- من عالم الحيوان وهو جزء لا يتجزأ من الطبيعة، وأخذت الكلمات الدالة على الأسد ومرادفاته وهي: (الأسد، الشبل، الليث، الضرغام،

اللباة، سباع، الضيغم، الغضنفر، الورد، الرئبال، هزبر، سرحان) القسط الأوفر، ودلت في مجملها على اليقظة والقوة لأن الشاعر يتخذ من صفاتها القوة والشجاعة والإقدام.
وكشف لنا حق الطيور المختلفة الأسماء كالحمام والبلابل والعقاب والعندليب والطاووس والنسور عن تحاوز الشاعر للدلالة مباشرة لهذه الطيور إلى دلالات أخرى غير مباشرة خاصة في مواقف التشبيه، كتشبيه الشعراء بالطيور ذات الصوت الجميل. وجاءت باقي الحقول الدلالية كحقل الحيوانات المستأنسة وحقل الزواحف والحشرات في سياقات التشبيه أيضا.

ومن خلال هذه الحقول الدلالية البارزة في "دخان اليأس" استعمل جلواح كثرة المرادفات وهي من أهم محركات النزعة التقليدية في شعره، فقد رأى في الترادف ظاهرة إيجابية، فأستغلها مبينا بذلك ثروة اللغة العربية من جهة، وهو يؤكد على أن اللغة تتطور بإحياء أصولها من جهة أخرى، فهو يستعمل في كثير من السياقات اللفظ الشائع إلى جانب مرادفه النادر.

وعكس حقل الزمان إحساس الشاعر بفكرة متسلطة وهي شعوره بعداء الزمن له، فأصبح الرحيل من الحياة يشكل وحدة متكررة في قصائده. فأكثر من ذكر الدهر والوجود والزمان في تأمله للحياة والكون، وهو تأمل يشغل كل مراحل عمره، فنجده يذم الدهر لأنه هو السبب في كل ما تعرض له من هرم وألم فيشخصه ويجعله عنصر شر يتصارع معه، ويلقي اللوم على الوجود الذي لم يرحمه كما يحمل الزمان كل ما أصابه في حياته.
أما المكان في "دخان اليأس" فهو واسع يمتد ليشمل كل أرجاء الوطن (الجزائر) وشمال إفريقيا وصولا إلى المشرق الكبير منبع الحضارة الإنسانية، ويرى الشاعر أنه جزء لا يتجزأ منه.
وأخيرا كان شعر جلواح شعرا واسع المضمون، وكان صورة حية لحياة الشاعر وآلامه وتطلعاته، وآلام وتطلعات وطنه وامته العربية والإسلامية.
وكذلك فأسلوب الشاعر قد تغذى من رصيد ثقافي واسع حيث شمل:

- الدين الإسلامي
- الحضارة العربية
- الطبيعة الجامدة والمتحركة
- الشخصيات والأحداث التاريخية

وإذا كان أسلوب جلواح يتراوح بين الضعف والقوة فإن جهده كان موجها إلى إثراء الرصيد الدلالي في شعره، فدل كلامه بالبنية الكلية، والتركيب الجزئي، كما دل بالمفرد والجملة، وعن طريق التفاعل بينهما، فكان أسلوبه مرتكزا على استنطاق رموز اللغة العربية وتفجير طاقات الدلالة فيه.

المصادر والمراجع

المصـــادر والمراجــــع

أولا : المصـــادر والمراجـــع العربيـــة

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب، المطبعة الكبرى، ببولاق، ج1، مصر، 1300هـ.

2- ابن خلدون (عبد الرحمان) : المقدمة، ضبط وشرح وتقديم محمد الإسكندرني، دار الكتاب العربي، بيروت، (1425هـ-20054م).

3- ابن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2، دار الهدى، بيروت، (دت).

4- ابن هشام (أبو محمد عبد الله الأنصاري) : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، ط2، (ج1وج2)، 1969.

5- ابن فارس (أبو الحسين أحمد) : معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد 2 والمجلد 4، ط1، (1411هـ، 1991).

6- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 1998.

7- أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجماعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2005.

8- أحمد شامية : خصائص العربية والإعجاز القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن كنون، الجزائر، 1995.

9- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط5، 1975.

10- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط3، 1965.

11- إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط4، 1980.

12- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ت).

13- أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1981.

14- أحمد مختار عمر : علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

15- أبو السعود سلامة أبو السعود : الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، (دت).

16- أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، (د ت).

17- أبو السعود حسنين الشاذلي : الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية (دراسة تحليلية وتطبيقية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1989.

18- بييرجيرو : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (دت).

19- بييرجيرو : علم الدلالة، ترجمة الدكتور منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1988.
20- بن عزوز زبدة : دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (دت).
21- تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوفية، عالم الكتب، ط1، (1421هـ-2001م).
22- تمام حسان : العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
23- تمام حسان : مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1979.
24- الجوهري (اسماعيل بن حماد) : الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، ج2، ج5، ط2، (1411هـ-1991م).
25- حسن ناظم : البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
26- حلمي خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.
27- ربابعة موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني ودار الكندي، اربد، الأردن 2001 .
28- رومان جاكبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
29- رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت).
30- الزمخشري (الإمام جاد الله محمود بن عمر) : أساس البلاغة، حققه عبد الرحيم محمود وعرف به أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (دت).
31- زبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1995.
32- زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة (دراسة تطبيقية لشعر المتبني)، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، (دت).
33- سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، (1412هـ-1992م).
34- سيبوبة (أبو بشر عمرو) : الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ج4، (دت).
35- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن غالي) : مفتاح العلوم، كتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1408هـ-1987م).
36- الشريف الجرجاني : التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1978.
37- صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.
38- صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، الأيام،

الجزائر،1996.
39- صبري المتولي : علم الصرف العربي (أصول البناء وقوانين التحليل)، دار غريب، القاهرة، 2002.
40- الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستيمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، (دت).
41- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في يعلم المعاني، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، (1422هـ-2002م).
42- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.
43- عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
44- عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، (1418هـ-1998م).
45- عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.
46- عبده الراجحي : التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، 1999.
47- عبد الجواد ابراهيم : أسس علم الصرف (تصريف الأفعال والأسماء)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 423هـ-2002م).
48- علي الجارم ومصطفى أمين : النحو الواضح، مطبعة المعارف، بومرداس، الجزائر، (دت).
49- عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط 9، 1987.
50- عبد الله ركيبي: جلواح من التمرد إلى الإنتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
51- عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962)، منشورات جامعة باتنة، 1997.
52- فايز الداية : علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
53- الفيروز آبادي : القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
54- كمال بشر : علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، مصر، (د.ت).
55- مصطفى عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، (د.ت).
56- محمد عزام : التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994.
57- مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، (د.ت).
58- مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، (د.ت).
59- مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

60- محمد مندور : في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط3، (د.ت).
61- محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1986.
62- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
63- منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، (د.ت).
64- مصطفى الصاوي الجويني : البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، 1993.
65- محمود أحمد الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر المعاصر، 2001.
66- مشال زكريا : الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، والتوزيع، ط1، (1402هـ- 1982م).
67- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997.
68- نزيه أعلاوي : اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 1991.
69- هنرش بليث : البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.
70- الهادي الجلطاوي : مدخل على الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا)، عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992.
71- يوسف بكار : في العروض والقوافي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

ثانيـــــــا : الدوريــــــات

1- مجلة الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، تصدر عن دار الجيل الثقافية، العدد 103، أفريل، 1986.
2- مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، يصدرها إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 141، كانون الثاني، 1983.
3- مجلة الآداب، يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 05، 2000.

ثالثـــــــا : الرسائـــــل

- رابح دوب : مبارك جلواح بين الإحياء والتجديد، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إشراف عبد المنعم تليمة وسيد البحراوي.

رابعـــــــا : المراجـــع الأجنبيـــة

(1) Le petit Larousse illustré, Larousse, paris, 1995.
(2) J.Lyons : semantics, vol, 1, Cambridge university press, 1977.

فهرس الموضوعات

فهـــــرس الموضوعـــــات

الفصل الثالث : البنية الدلالية في "دخان اليأس" ومظاهرها الاسلوبية

Résumé du mémoire en français

Le poète Algérien « Mebarek Djelouah » (1903-1943) est un des précurseurs de romantisme en Algérie.

Une énorme production : son recueil : « La fumée du désespoir » qui est encore une matière brute pour plusieurs études surtout les nouvelles méthodes qui permettent une compréhension plus claire aux caractéristiques du texte littéraire et pour cette raison, élu l'étude stylistique, une des spécialistes de la linguistique, elle étudie le texte littéraire, l'analyse pour connaître ses caractéristiques.

Alors, « La Fumée du désespoir de « Mebarek Djlouah » sera le titre de mon mémoire, comme étude stylistique.

Cette étude s'est demandée l'étude de tous les niveaux constituant de la structure langagière des textes poétiques. Le bute de cette étude était la concentration sur l'analyse des caractéristiques éminentes parmi le tissus sémantique. Elle a consisté sur le texte poétique, ce qui a rendu la recherche plus vaste d'un coté et plus difficile de l'autre coté. A cet effet les niveaux des études sonores, morphologiques et constructives se sont confondus avec le niveau sémantique et de la j'étais emmené à démontrer les cotés sémantiques et ce durant traitement des ces niveaux.

La nature du sujet m'a exigé de prendre la méthode descriptive et analytique en partant de la petite partie dans l'unité langagière à l'étude de la construction puis sa signification stylistique. Comme j'ai eu recours à la méthode statistique pour délimiter les différents phénomènes stylistiques, leurs types et le pourcentage de leur fréquence, ce qui m'a aidé à remarquer les écarts et les comparer.

Même le boisement m'a aidé à démontrer les constituants des constructions syntaxiques.
J'ai consisté la théorie plus dans ma recherche sur l'application que sur l'organisation, néanmoins, il était nécessaire de démontrer quelques introductions théoriques qui sont plus importantes et plus nécessaires. En ce qui concerne le plan détaillé de cette recherche il est divisé selon les niveaux de l'étude stylistique :
Le contenu de ce mémoire est constitué de trois chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion.

J'ai entrepris dans l'introduction le concept du style dans la leçon Arabe et Occidentale, puis je me suis pointée sur le concept de la stylistique et ses orientations.

Dans le premier chapitre qui concerne la structure sonore et ses aspects stylistiques, j'ai entrepris les sons répétés et ses relations avec les sens que j'ai étudié la musique des sons délimité aux articulations puis la musique extérieure en se concentrant sur les mètres, les mesures et le pourcentage de sa circulation et ses particularité musicales.

Puis, j’ai divisé en deux parties le deuxième chapitre qui concerne la structure morphologique et la structure constructive et ces fonctions langagières, j’ai étudié dans la première recherche la structure morphologique des verbes puis je les ai classés pour me concentrer sur les fonctions des noms proéminant.

Quant à la deuxième recherche j’ai étudié la structure des constructions verbales et nominales, la présentation et le retard puis la phrase impérative et ces particularités, sa signification stylistique pour conclure ce chapitre par la phrase conditionnelle, ses genres notaire dans la fumée du désespoir ».

Dans le troisième chapitre qui concerne la structure sémantique et ses aspects stylistiques je me suis pointée sur d’autres thèses comme par exemple l’étude des champs sémantiques dans les quelles j’ai consisté à recenser tous les mots et les classés selon le champ approprié ou convenable.

Elle a englobé l’être humain, sa vie sociale, la nature, l’animale, le temps et le lieu. J’ai essayé de rassembler dans la conclusion les résultats que j’ai obtenus dans chaque niveau. La répétition des sons dans la poésie de Djelouah nous a révélé sa grande conscience des sons : il a donné à ses poèmes une intonation intérieure distinguée il a consisté sur les silences explosifs et frotteuses, chuchotés et publiés, son style est chuchoté dans ces visions et ces idées qui sont relatives à l’esprit comme par exemple le chagrin, il est aussi publié et penché à la vision supérieure lorsqu’il se suspend aux affaires des pays ou à sa révolution et sa révolte sur son échec dans la vie.

Djelouah a consisté sur les langues fragments sonores, ouvertes et fermées. Qui sont un titre de l’aggravation psychique et une fermeture de l’horizon de l’espoir. Les langues fragments supplémentaires expriment le doute, la tristesse, l’hésitation du poète et accroissent sa détresse et participent à la formation du rythme de la musique interne et musique des mots. La répétition de Djelouah est considérée comme un source qui exprime l’explosion de la situation émotive du poète. Il à des considérables dimensions sémantiques, un trait stylistique et expressive qui n'est pas arbitraire mais il condense la signification et la confirme.

Djelouah incline aux mesures complètes spécialement longue mesure, mesure simple qu'ils sont les plus convenables à la situation de la méditation et dominent à sa poésie, bien qu'il fût un distinct parmi ses contemporains dans sa liberté de la vision traditionnelle au contenu de poésie algérienne.

Djelouah comptent sur le cadre de la musique ancien et appliquent quelquefois une langue difficile et plus étrange dans sa recherche de rimes qui influencent son style qui est devenu difficile d’une part.

D’autre part il exprime sa grande influence de culture arabe. Il commence de l’ancien et le compose une nouvelle composition.

Dans «la fumée de désespoir» les possibilités phoniques varient de rimes externes à rimes internes qui l'ont aidé pour accentuer la musique des mots.

La structure morphologique de « la fumée de désespoir» été caractérisé par motivation et le rime, pour assimiler le plus grand nombre des moules morphologiques. Lequel la modification Dans leur unités cause la modification dans leurs significations et exprime la privation, injustice, chagrin, tristesse dans la vie de poète.

Les noms ont formé une morphologie importante spécialement dans les définis tel que noms de personnes ou places, noms définis avec les articles définis. expression par dérivation spécialement le participe avec ses structures différentes bien que des variations dans la morphologie des noms, le poète a utilisé quelque structures et a donné l'importance la plus à la signification. ,

La structure verbale et nominale révélée avec ses types différents d'un désaccord qui a participé pour accentuer la souffrance du poète et a créé sa nouveauté et continuité.

La structure interrogatrice a paru avec ses articles différents. Et il est considéré comme un caractère stylistique éminent. il est caractérisé par les suggestions fortes et l’influence c'est un motif au mouvement du poème qui a aidé pour transférer la conversation entre le poète et lui-même au poète et le récepteur.

Les autres styles ont participés à la production sémantique où nous trouvons dans les phrases impératives, l’invocation, l’instruction, le conseil, et la participation du receveur dans le message donnée par le poète. Spécialement l'ordre qui inclut la signification de sagesse. la phrase négative est liée avec la signification de conseil,l’ instruction, supplication, invocation, demande, de plus il a employé le style des voeux et de demande ,la phrase conditionnelle a été variée d'après ses articles fondés à la phrase verbale en général et a exprimé les expériences de poète aux gens.

La structure sémantique a été variée dans «la fumée de désespoir» , le champ de mots sémantiques qui exprime le sujet humain a dominé les autres champs sémantiques .qui ont inclus l'être humain, ses caractéristiques, noms, parent, vêtements, boissons, guerres,.
La signification dans ce champ est métaphorique, où Djelouah a exprimé ses circonstances difficiles .Privation émotive, son éloignement de son pays et amis. Dont il a souffert profondément. le poète a lié entre âme et intérieur, sucs, corps et esprit qui constituent les importants composants du corps humains .

Le champ de noms humains a exprimé l'existence du dernier parce qu'il est l'objet de «la fumée de désespoir» ce champ a compris d'autres domaines partiels avec signification spéciale comme champ de la guerre et ses articles, nourriture, boisson, amitié, et vêtements.

Les mots qui expriment la nature, signifier d' autres parties de la vie de poète , et a accentué le romantisme de ce dernier par lequel il devenu différent de ses contemporains, il a défié ses alentours conservateurs quand il a parlé de la nature où il a enterré ses soucis et exprime sa beauté. Et il a parlé de son sentiment et expériences personnelles. Tout cela a considéré comme un courage exceptionnel parce qu'il na pas suivit le chemin du mouvement de la réforme en Algérie.

Le champ des phénomènes universels qui est une partie de la nature a exprimé des situations de comparaison, spécialement quand le poète assimile des savants et des auteurs à la lune, étoiles et météores parce qu'ils symbolisent la lumière qui allume l'obscurité des nations, mais le champ des phénomènes atmosphériques a exprimé la colère de la nature qui a ressemblé à une lutte de l'ennemi avec l'homme que toute la signification a exprimé la signification métaphorique dans tout le contexte.

Djelouah a obtenu de la structure des mots du monde d'animal, il a pris les mots qui signifie le lion et ses synonymes, la grande partie qui veut dire le pouvoir, vigilance, courage, intrépidité.

Le champ du oiseau a compris des noms différents ont exprimé spécialement la signification directe et signification indirecte dans les situations de la comparaison.

Les champs sémantiques ont accentué beaucoup de synonymes qui sont le motif le plus important de tendance traditionnelle dans la poésie de Djelouah qui a exprimé la richesse de la langue arabe d' une part et a accentué l'évolution de la langue par la réviviscence de leurs origines, en revanche le champ du temps a exprimé la méditation du poète de la vie et l' univers, cette méditation a occupé toutes les périodes de sa vie . Le lieu est si large il inclut Algérie et grand orient dont le poète est une de ses parties.

Finalement, sa poésie était avec signification profonde, c'est l'image concrète de sa vie qui exprimé ses douleurs, espérances et les espérances de sa nation arabe et islamique.

Son style est élevé par une balance culturelle large il a inclus la religion islamique, civilisation arabe, nature immobile et mobile, personnalités, événements historiques.

Si le style de Djelouh a équilibré entre la faiblesse et propulsion qui est semblable à sa personnalité, alors son effort a été orienté à l'enrichissement de balance sémantique.

تلخيص المذكرة باللغة العربية.

يعد الشاعر الجزائري "مبارك جلواح" (1908-1943) رائد للاتجاه الرومانسي في الجزائر، وهو صاحب ديوان "دخان اليأس" الذي مازال مادة خاما للعديد من الدراسات خاصة المناهج الحديثة التي تتيح فهما أكثر وضوحا لخصائص النص الأدبي، ولهذا السب اخترت الدراسة الأسلوبية وهي من الاختصاصات التي تفرعت عن اللسانيات، وهي تهتم بدراسة النص الأدبي وتحليله للوقوف على خصائصه ومميزاته ومن هنا وسم عنوان البحث بـــ: ديوان :دخان اليأس" لمبارك جلواح دراسة أسلوبية.

وقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات المكونة للبنية اللغوية للنصوص الشعرية، فكانت غايات هذه الدراسة التركيز على تحليل السمات الأسلوبية البارزة ضمن النسيج الدلالي، فاعتمدت على النص الشعري في حد ذاته مما جعل البحث أكثر اتساعا من جهة وأكثر صعوبة من جهة أخرى حيث تداخلت مستويات الدراسة الصوتية والصرفية والتركيبية مع المستوى الدلالي، لذلك أشرت إلى الجوانب الدلالية أثناء تناول هذه المستويات.

واقتضت طبيعة الموضوع أن اتخذ المنهج الوصفي والتحليلي وذلك انطلاقا من أصغر جزء في الوحدة اللغوية إلى دراسة التركيب ثم دلالته الأسلوبية، وقد استعنت بالمنهج الإحصائي لتحديد مختلف الظواهر الأسلوبية، وأنماطها، وتحديد نسبة تواترها، مما ساعدني على ملاحظة الفوارق والمقارنة بينها، كما استعنت بالتشجير لإبانة مكونات التراكيب النحوية.

وقد اعتمدت في هذا البحث على التطبيق أكثر من التنظيم، ومع هذا كان لا بد من أن أشير إلى بعض المقدمات النظرية لأهميتها وضرورتها.

وجاءت خطة البحث التفصيلية مقسمة وفق مستويات الدراسة الأسلوبية، فكان محتوى المذكرة مكونة من ثلاثة فصول تسبقها مقدمة ومدخل وتعقبها خاتمة، فتناولت في المدخل مفهوم الأسلوب في الدرس العربي والغربي، ثم وقفت عند مفهوم الأسلوبية واهم اتجاهاتها.

أما الفصل الأول الخاص بالبنية الصوتية ومظاهرها الأسلوبية فتناولت فيه الأصوات المكررة وعلاقاتها بالمعاني ثم درست موسيقى الأصوات المحصورة في الألفاظ، ثم الموسيقى الخارجية بالتركيز على البحور والأوزان ونسبة شيوعها وخصائصها الموسيقية.

وقسمت الفصل الثاني الخاص بالبنية الصرفية والبنية التركيبية ووضائفها التعبيرية إلى مبحثين كبيرين، فدرست في المبحث الاول البنية الصرفية للأفعال ثم صنفتها لأركز بعد ذلك على وظائف الأسماء البارزة. أما المبحث الثاني فدرست فيه بنية التراكيب الفعلية والاسمية والتقديم والتأخير، ثم درست الجملة الطلبية وخصائصها ودلالتها الأسلوبية لأختتم الفصل بالجملة الشرطية وأنماطها الشائعة في ديوان "دخان اليأس".

ووقفت في الفصل الثالث الخاص بالبنية الدلالية ومظاهرها الأسلوبية عند قضايا أخرى كدراسة الحقول الدلالية التي اعتمدت فيها على إحصاء كل المفردات وتصنيفها وفق الحقل المناسب، فشملت الإنسان وحياته الاجتماعية، والطبيعة والحيوان والزمان والمكان.

وحاولت جمع النتائج التي تحصلت عليها في كل مستوى في الخاتمة، فكشف لنا تكرار الأصوات في شعر جلواح عن وعيه الكبير بالأصوات حيث وفر لقصائده إيقاعا موسيقيا داخليا متميزا، فأعتمد على الصوامت الانفجارية والاحتكاكية والمهموسة والمجهورة، فجاء أسلوبه هامسا في تأملاته وأفكاره المتصلة بالنفس كالحزن والأسى، وجهوريا يميل إلى النظرة العالية عندما يتعلق الأمر بالقضايا القومية أو بثورته وسخطه على إخفاقه في الحياة.

وركز جلواح على المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة والمغلقة، وهي عنوان للانسداد والتأزم النفسي وإغلاق أفق الأمل.

وعبرت المقاطع الزائدة الطول عن الضيق والشك والتردد وضاعفت حجم الحزن لدى الشاعر وساهمت أيضا في تشكيل الموسيقى الداخلية إلى جانب موسيقى الألفاظ من خلال اعتماد جلواح على التكرار الذي يعد مصدر من المصادر الدالة على تفجير المواقف الانفعالية للشاعر، وله أيضا أبعاد دلالية كبيرة وملمح تعبيري أسلوبي لا ياتي على نحو اعتباطي بل يكثف المعاني ويؤكدها.

ولم يحاول جلواح الخروج عن الإطار الموسيقي القديم فهو يميل إلى البحور الشعرية التامة خاصة البحر الطويل والبحر البسيط لأنهما الأنسب لمواقف التأمل الذي يغلب على شعره، ورغم هذا فهو استطاع أن يكون متميزا بين معاصريه في تحرره من النظرة التقليدية لمضامين الشعر الجزائري.

واعتماد جلواح على الإطار الموسيقي القديم جعله يستخدم لغة صعبة وغريبة في بعض الأحيان وذلك في بحثه عن القوافي، فاثر ذلك على أسلوبه من جهة فجاء صعبا ومن جهة

أخرى عكس لنا تأثره الكبير بالثقافة العربية، فهو ينطلق من القديم ويصوغه صياغة جديدة.

وتنوعت الإمكانات الصوتية في "دخان اليأس" حيث عزز جلواح القافية الخارجية بقافية داخلية ساعدته في إبراز موسيقى الألفاظ.

واتسم البناء الصرفي لديوان "دخان اليأس" بالحركية والقابلية لاستيعاب أكبر قدر ممكن من القوالب الصرفية، والتي يؤدي تغيير وحداتها إلى تغيير معانيها، فعبرت عن الحرمان والظلم والأسى والحزن في حياة الشاعر.

وشكلت الأسماء مادة صرفية هامة وخاصة المعارف كأسماء الأعلام والأسماء المعرفة بـــ "الـــ"، والتعبير بالمشتقات خاصة اسم الفاعل بأبنيته المختلفة. ورغم تنوع المادة الصرفية للأسماء تصرف جلواح كثيرا في استخدام بعض الصيغ لأنه كان يعطي الأهمية للمضمون.

وكشفت التراكيب الفعلية والاسمية بأنماطها المختلفة عن تباين ما حدث للشاعر فساهمت في إبراز معاناة الشاعر وتصوير تجددها واستمرارها.

وبرز التركيب الاستفهامي بأدواته المختلفة والذي يعد ميزة أسلوبية بارزة فهو يمتاز بقوة الإيحاء والتأثير وهو منشط هاما لحركة القصائد الشعرية، وساعد أيضا في تحوي الحوار بين الشاعر ونفسه إلى إقامة الحوار بينه وبين المتلقي.

وقد ساهمت الأساليب الأخرى في إنتاج الدلالة أيضا فغلب على جملة الأمر الدعاء والنصح والإرشاد وإشراك المتقبل في الرسالة التي يقدمها له وخاصة الأمر المتضمن معنى الحكمة، وارتبطت جملة النهي بمعاني النصح والإرشاد والالتماس، وشحن الشاعر جملة النداء لمعاني مختلفة كالدعاء والشكوى، بالإضافة إلى توظيفه أسلوبي التمني والترجي. أما جملة الشرط فتنوعت بتنوع أدواتها فأنبي نظامها على الجملة الفعلية في مجمله وعبرت عن خلاصة تجارب الشاعر التي قدمها للناس.

وتنوعت البنية الدلالية في "دخان اليأس" حيث تصدر حقل الألفاظ الدالة على الإنسان باقي الحقول الدلالية فشمل الإنسان وصفاته وأسمائه وأقاربه و لباسه وشرابه والحروب التي يخوضها. وجاءت الدلالة في هذا الحقل مجازية في أغلب الأحيان حيث عبر جلواح عن ظروفه القاسية وحرمانه العاطفي وإبعاده عن وطنه وأحبابه فبث ألمه في كل جزء من جسمه، وجمع بين النفس والحشى والألباب والجسم والروح وهي مكونات الإنسان الأساسية.

وعكس لنا حقل أسماء الإنسان الحضور القوي للإنسان لأنه موضوع ديوان "دخان اليأس"، وجمع هذا الحقل مجالات أخرى جزئية لها دلالتها الخاصة كحقل الحرب وأدواتها والطعام والشراب والصداقة واللباس.

وكشفت لنا الألفاظ الدالة على الطبيعة جوانب مختلفة من بيئة الشاعر وهي تبرز لنا الاتجاه الرومانسي له الذي خالف به معاصريه وتحدى محيطه المحافظ عندما اندفع إلى الطبيعة ودفن همومه فيها وتغنى بجمالها، وتحدث من خلالها عن عواطفه وتجاربه الخاصة. وخروجه هذا عن مسار الحركة الإصلاحية في الجزائر جرأة نادرة لديه.

وكشف لنا حقل الظواهر الكونية وهو جزء من الطبيعة عن مواقف التشبيه الكثيرة خاصة عندما يشبه الشاعر العلماء والأدباء بالقمر والنجوم والشهب لانهم بمثابة النور الذي يضيء ظلام الأمم، أما حقل الظواهر الجوية فكشف لنا عن غضب الطبيعة التي بدت كالعدو الذي يتصارع معه الإنسان فجاءت دلالتها مجازية في معظم السياقات.

وأستقى جلواح أبنيته اللفظية –أيضا- من عالم الحيوان، فأخذت الكلمات الدالة على الأسد ومرادفاته القسط الأوفر فدلت على القوة واليقظة والشجاعة والإقدام. أما حقل الطيور الذي ضم مختلف الأسماء عبر عن تجاوز الشاعر للدلالة المباشرة لهذه الطيور إلى دلالات أخرى غير مباشرة خاصة في مواقف التشبيه.

وتبرز لنا هذه الحقول الدلالية كثرة المرادفات وهي من أهم محركات النزعة التقليدية في شعر جلواح وهي تعكس لنا ثروة اللغة العربية من جهة، وتؤكد على ان اللغة تتطور بإحياء أصولها من جهة أخرى.

وعكس حقل الزمان تأمل الشاعر للحياة والكون وهو تأمل يشغل كل مراحل عمره. وجاء المكان واسعا يمتد ليشمل الجزائر والمشرق الكبير، والشاعر جزء لا يتجزأ منه.

وأخيرا كان شعر واسع المضمون، وهو صورة حية لحياته يعكس آلامه وتطلعاته وتطلعات أمته العربية والإسلامية.

وقد تغذى أسلوبه من رصيد ثقافي واسع، حيث شمل الدين الإسلامي والحضارة العربية، والطبيعة الجامدة والمتحركة والشخصيات والأحداث التاريخية.

وإذا كان أسلوب جلواح يتراوح بين الضعف والقوة كشخصية الشاعر تماما فغن جهده كان موجها إلى إثراء الرصيد الدلالي.